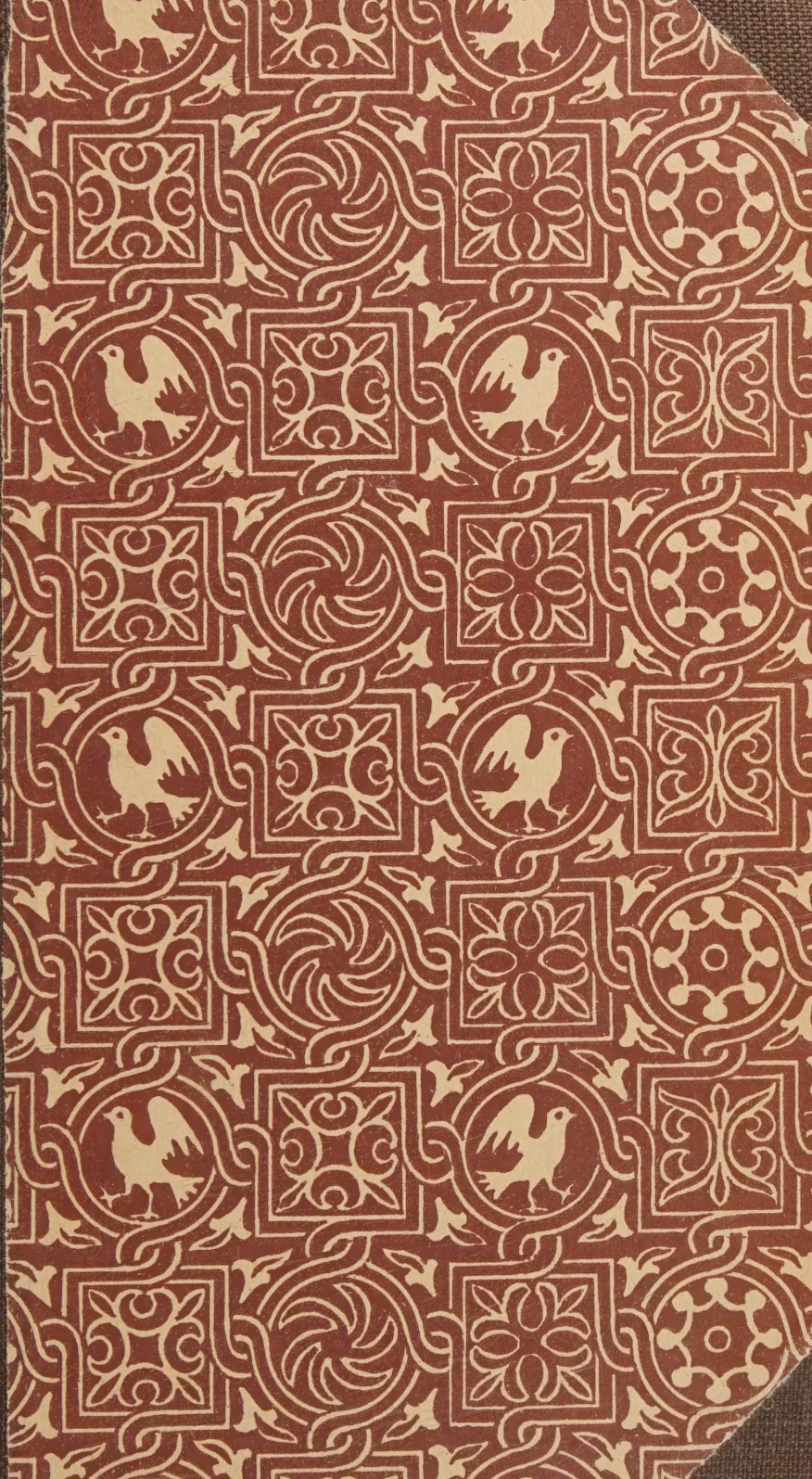


ALCUIN LIBRARY
241584
ST. JOHN'S UNIVERSITY
COLLEGEVILLE, MINNESOTA

MONASTIC MANUSCRIPT MICROFILM LIBRARY
Saint John's University
Collegeville, Minnesota 56321

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/lartetlesartiste0000aumo

ART ET ESTHÉTIQUE
Études publiées sous la direction de M. PIERRE MARCEL

J. Topass

L'Art et les Artistes en Pologne au Moyen-Age

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN.

L'ART

ET LES

ARTISTES EN POLOGNE

AU MOYEN AGE

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

ART ET ESTHÉTIQUE

Collection publiée sous la direction de
M. PIERRE MARCEL

Volumes in-8 écu, avec reproductions hors texte, à 6 et à 10 fr.

Ouvrages publiés :

Titien, par Henry Caro-Delvaille.
Velazquez, par Aman-Jean.
Greuze, par Louis Hautecœur.
Holbein, par L. Fougerat.
Hokousaï, par Henri Focillon.
Puvis de Chavannes, par René Jean.
Giorgione, par Georges Dreyfous.
William Morris, par G. Vidalenc.
Rembrandt, par Ch. Coppier.
Degas, par Henri Hertz.
Le Caravage, par G. Rouchès.
Goya, par Jean Tild.
Courbet, par A. Fontainas.
Memlinc, par Georges Huisman.
L'Art Norvégien contemporain, par G. Vidalenc.
Les Artistes Écrivains, par P. Flatouis de Limay.
Phidias et le génie grec, par Henry Caro-Delvaille.
L'Ancien Art Bulgare, par Bogdan Filow.
Hogarth, par André Blum.
Constantin Meunier, par André Fontaine.
Au Chevet de l'Art moderne, par Guillaume Janneau.
Eustache Le Sueur, par Gabriel Rouchès.

En préparation :

Philippe de Champaigne, par Ed. Pilon. — **Pisanello**, par Jean Guiffrey. — **Claus Sluter**, par Jean Chantavoine. — **Art et esthétique**, par Victor Basch. — **Poussin**, par Henry Massis. — **Daumier**, par Gustave Geffroy. — **Fromentin**, par E. Port. — **Claude Lorrain**, par R. Escholier. — **Rubens**, par R. Fierens-Gevaert. — **Fra Angelico**, par Ed. Schneider. — **Toulouse Lautrec**, par F. Carco. — **La crise présente des arts plastiques**, par Henri Hertz. — **Roll**, par A.-F. Hérold. — **Delacroix**, par de Traz. — **Tiépolo**, par A. Segard. — **Perroneau**, par Ch. Saunier. — **Les Caricaturistes**, par A. Bréul. — **Le Bernin**, par P. Alfassa. — **L'Art Marocain**, par G. Vidalenc.

ART ET ESTHÉTIQUE

L'ART

ET LES

ARTISTES EN POLOGNE

AU MOYEN AGE

PAR

JAN-TOPASS

PARIS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1923

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

241584

LA CATHÉDRALE DE WAWEL

Côté Nord.

Photographie fournie par la « Société des Amis des Antiquités Cracoviennes ».

L'ART
ET
LES ARTISTES EN POLOGNE
AU MOYEN AGE

INTRODUCTION

La Pologne a-t-elle son art ? L'eut-elle dans les siècles passés ?

La première partie du problème ne laisse pas de place au doute, ni ne donne lieu à la contradiction : des centaines d'artistes polonais se chargent de manifester la chose par le nombre et la valeur de leurs œuvres à la marque personnelle et spécifique, à l'accent bien original et au goût de terroir. On en voit partout, dans tous les Palais des Expositions, dans tous les Salons de peinture. Il en est, signées de noms à la sonorité mondiale, dans les musées de France, d'Espagne, d'Italie, d'Allemagne.

La deuxième question paraît plus complexe et d'une solution plus malaisée, d'une évidence moins frappante. Cependant, là encore — sous quelques réserves d'un ordre général et quelques-unes pour le cas particulier qui nous occupe — la réponse sera catégoriquement affirmative.

Oui, la Pologne a eu son art de tout temps, malgré de nombreuses immixtions, admixtions, et malgré les mélanges qui venaient du dehors ajouter à sa propre saveur. Fort souvent, l'étranger y greffait son génie sur le génie autochtone et tantôt rénovait ou raçait la production nationale, tantôt l'altérait fâcheusement.

Passons à nos restrictions — indirectes et directes — et examinons-les, une à une.

D'abord, « l'expression *art national* recèle toujours un germe d'erreur mêlé à une certaine dose de vérité »[1], — et ceci aussi bien pour ce qui se crée aujourd'hui, sous nos yeux, que pour ce qui se créait jadis ou naguère. Car l'art, par son essence même, est libre dans les deux catégories où se rangent les objets de la pensée : dans l'étendue et dans la durée, vivant comme il le fait sur l'âme collective de l'humanité entière, se nourrissant d'emprunts, prenant ses sources, tirant ses sucs et ayant ses ramifications en tout lieu, le long des siècles et à travers les pays, du nord au sud et de l'est à l'ouest. Tel une chaîne sans fin, il entoure notre globe terraqué et tourne, tourne sans cesse, partout et toujours égal dans son être, teinté à la couleur du temps plutôt que de l'espace. Fixer sa provenance est quelquefois plus hasardeux qu'établir son âge, surtout à des époques cachées derrière l'amas des ans et voilées de mystère, comme l'est, entre autres, l'époque médiévale.

C'est alors, la création étant anonyme, les artistes

1. M. E. Durand-Gréville. *La Peinture du XV^e siècle dans les Flandres.*

errants et la foi uniforme, — c'est alors que la stricte classification par peuples, races et écoles devient d'un maniement délicat et se trouve faussée, fréquemment, par l'hypothétique et par l'arbitraire.

Le grand *anonymat* du moyen âge fit, dans son humilité, que l'on a si souvent devant soi des édifices, des tableaux, des sculptures sans signataires et les noms des artistes sans œuvres [1]. En Pologne, cet anonymat sublime et malencontreux est plus impénétrable, s'il se peut encore, et dépasse de beaucoup la période médiévale. Aussi, pour les classements et les attributions, on y marche à tâtons et au petit bonheur.

Et pourrait-il en être autrement, lorsque, même en France, nous ignorons tout sur ceux qui érigèrent les Notre-Dame de Paris, de Chartres, de Bourges, du Mans, de Coutances ?... Attribue-t-on à la cathédrale de Reims la paternité de Robert de Coucy, — c'est sans preuves valables à l'appui ; il en va de même de la demi-paternité de Thomas de Cormont pour la cathédrale d'Amiens, dont le plan général et la nef furent l'œuvre de Robert

1. Les quelques noms de peintres du XIV^e^ siècle nous parviennent par un chemin détourné des registres municipaux et des actes juridiques et consulaires. Nous apprenons ainsi l'existence de Conrados pictor [1327], de Marcin-Martin [1370], de Kurze, Worst, Armknecht, Flornicerus [1399], de Michal-Michel [1395], de Jean Hanco pictor [1397]. — M. Grabowski, un historien d'art distingué, a trouvé dans les archives de la Corporation des peintres cracoviens, rien qu'à la date de la première moitié du XVI^e^ siècle, plus de quatre-vingts noms polonais, sans qu'on puisse les rattacher aux centaines de peintures qui ornent les églises et enrichissent les collections en Pologne.

de Luzarches, que seul le hasard, bienveillant cette fois, nous permit heureusement de connaître... Et quels sont les maîtres qui décorèrent de leurs peintures admirables le Campo Santo de Pise et la Chapelle des Espagnols ?...

Comment décider, au surplus, — et cette objection, ainsi que nous allons voir, prend toute sa valeur en Pologne, — comment décider de la nationalité d'un auteur dont la griffe se retrouve, par aventure, au bas d'une statue, d'un tableau, d'un manuscrit enluminé ? *L'internationalisme* des maîtres-d'œuvres et des maîtres-imagiers, et les *Lehr und Wanderjahre*, c'est-à-dire ces déplacements d'un endroit à un autre, imposés aux artisans durant les années de leur compagnonnage pour parfaire le métier, enrichir l'esprit ou pour besogner, par solidarité chrétienne, auprès d'une œuvre pieuse et lointaine, — ceci joint à cela met de la confusion et de l'incertitude dans maint essai d'attester une origine.

Ils vagabondaient, les artistes d'autrefois, par-ci, par-là, les uns à la recherche d'un procédé secret, comme Antonello de Messine qui était allé étudier à Bruges et à Gand la peinture à l'huile ; les autres, pour trouver la beauté à leur convenance, comme Jean Boulogne, de Douai, qui passa la plus grande partie de sa vie à Florence ; les autres encore, pour peupler de maisons de Dieu les coins les plus reculés de la chrétienté, tel Villars de Honnecourt, le maître-d'œuvre du XIII^e^ siècle, qui travaillait en Hongrie, tel Guillaume d'Avignon [XIV^e^ siècle] qui alla en Bohême. Si les « comacini », partis de Côme, voyageaient à travers l'Europe, qui

NOTRE-DAME DE CRACOVIE

Photographie fournie par la « Société des Amis des Antiquités Cracoviennes »

muni de son ciseau et de son maillet de sculpteur, qui avec la truelle, l'équerre et le compas de maçon, et s'ils ouvraient aussi en Pologne, — les bâtisseurs de Cracovie, en revanche, portèrent leur force, leur talent et leur foi à Prague lorsqu'on y construisait la fameuse cathédrale de Saint-Guy.

Plus tard, au XV^e^ siècle, d'innombrables peintres et sculpteurs quittent les Flandres pour la France. En Bourgogne, l'école de Dijon se compose presque en son entier de Flamands. Jean de Marville porte le surnom de Wallon, ce qui en dit assez sur son origine ; Jacques de Baerze vient de Termonde ; Broederlam s'intitule peintre d'Ypres, et Claus Sluter, « ouvrier et tailleur d'Ymaiges » de Philippe le Hardi, n'est pas Français, à coup sûr. En compensation, on admet aujourd'hui universellement que le plan de la cathédrale de Cologne a été fourni par un architecte français, natif de la Picardie. — Pour l'Espagne, il n'y va point autrement. La Renaissance ibérique déborde d'artistes étrangers : Jan Was, un Flamand, que les Espagnols appellent Guas, construit l'église Saint-Jean-des-Rois ; et la cathédrale de Séville doit sa vie à Juan Norman, un Français, sans doute. De Fra Giocondo, un moine-architecte italien qui devait jouer aussi son rôle prépondérant dans l'histoire de la Renaissance française, l'œuvre est grand en Espagne ; et Justus de Gand, Anequin de Egas [des Pays-Bas], dont le véritable nom était Hantje van der Eycken, y laissèrent une empreinte profonde et durable.

Antérieurement à cette migration, il y en eut une

autre, aussi dense et aussi importante. Outre les maîtres laïques mandés par les princes et par les évêques, ou venus de leur propre initiative peiner *ad majorem Dei gloriam*, en taillant dans la pierre et le bois, en peignant des saintes images, pour gagner ainsi leur pain et leur salut, — l'Église, elle-même, se chargeait de la bonne besogne et, par les artistes enfroqués des grandes compagnies religieuses, répandait les suaves beautés de la plastique et de la peinture et les grandioses beautés de l'architectonique. Le facteur principal de transmission et de diffusion de l'art fut l'Ordre des Cisterciens et des Bénédictins, en Pologne comme ailleurs [1]. Mais, si nous savons que les abbayes de fondation siégeaient à Clairvaux et à Cîteaux et qu'à Cluny demeurait la maison-mère, nous ignorons, par contre, d'où se recrutaient les fils spirituels de saint Benoît, qui habitaient les nombreuses communautés émanées du chef-d'ordre et éparpillées à travers le monde. Et par cela même, le problème de la nationalité chez les artistes anciens et de la provenance pour les œuvres d'autrefois se complique encore davantage.

Il nous reste à considérer le troisième écueil qui se dresse devant quiconque étudie l'art d'antan : *l'uniformité* rigoureuse dans les illustrations et dans les matérialisations de la métaphysique et de la mystique chrétiennes. Les tailleurs d'images, les peintres, les verriers, les miniaturistes, les orfèvres, dans la représentation

1. Les Cisterciens français bâtissent en Italie, dès la fin du XII^e^ siècle, l'église gothique de Fossanova, près de Sienne.

des scènes ou des personnages sacrés, obéissent à des règles fixes, codifiées, immuables et aussi universelles que les dogmes et les articles de foi. En voici quelques exemples, pris entre mille.

D'un bout à l'autre de l'Europe, partout où règne la Trinité, un nimbe exprime la béatitude éternelle et sert à marquer la sainteté [pour Jésus-Christ, il est toujours crucifère] ; ainsi que la nudité des pieds signale à l'adoration des fidèles le Père, le Fils, les Anges et les Apôtres. Et ce n'est pas que dans la pure symbolique qu'on reste soumis strictement aux canons, mais encore dans l'agencement de l'œuvre, dans la disposition de ses parties composantes. De même que le prêtre officiant dans la liturgie, l'artisan dans l'ordonnance de son tableau ne peut rien changer à l'ordre établi et sanctionné à jamais. Ainsi, la Cène se combine de cette sempiternelle façon : d'un côté de la table le Sauveur et ses onze disciples et de l'autre Judas, seul, en maudit; et la Crucifixion *ne varietur :* la Vierge et le porte-lance placés à droite du Christ, et à sa gauche, saint Jean et le porte-éponge...

Aux contingences générales du passé, propres à toutes les contrées et à toutes les écoles : à l'anonymat des œuvres, à l'internationalisme des artistes et à l'universalité des formules d'expression, il faut joindre, en ce qui touche la Pologne, une circonstance de plus, défavorable aux investigations. Les recherches dans le domaine de l'histoire de l'art y sont très limitées et de fraîche date, rendues fort difficiles par le manque de matériaux idoines

que, de siècle en siècle, préparent partout ailleurs les mémorialistes et les chroniqueurs. Point ici des Vasari ou des Van der Mander ; — et cela embrouille, obscurcit les choses et recule dans le lointain opaque, bien au delà de leurs contemporains, les anciens maîtres polonais. Sur ceux qui pétrissaient la forme divine, sur ceux qui inscrivaient en lignes et en couleurs les miracles du ciel et de la terre, sur ceux qui bâtissaient de beaux asiles au Seigneur et les ornaient de mille merveilles, — sur ceux qui ouvraient de leurs mains en Pologne, longtemps planent le silence et l'oubli.

***

Aussi, en 1858, Julien Klaczko, historien et esthéticien émérite, sans être trop contredit par ce qu'on en savait alors, put nier l'existence de l'art national de la Pologne, à toutes les époques de sa vie historique. Il est allé plus loin encore. Évoquant à l'appui le passé, invoquant la complexion psychique de la race, poète plutôt qu'artiste, il jugea toute tentative d'art plastique, pour le présent et pour l'avenir, comme artificielle et factice, et même comme contraire à l'innéité, au génie et à la mission des Polonais.

Klaczko réserve la faculté de figurer le rêve et la vie par les formes rien qu'aux humains vivant « sous un ciel ardent, parmi les fortes séductions de la nature qui bercent et réveillent, tour à tour, les sens aigus et facilement excitables ». Selon lui, la peinture et la sculpture,

depuis toujours et à jamais, restent l'apanage des peuples méridionaux. « Les gens du Nord, dit-il, n'y peuvent qu'exercer leur effort et non pas y révéler leur puissance [1]. »

Il y aurait mauvaise grâce à insister sur la fragilité de cette thèse, fort éloquemment défendue par l'éminent écrivain, mais démentie tout le long de l'histoire de l'art, et qui est aussi erronée pour les Polonais que pour la majorité des nations septentrionales et occidentales. Klaczko et quelques-uns à sa suite semblent oublier que ceux auxquels fut refusée cette *morphopédie* intuitive qui modèle et rythme chaque geste, chaque mouvement et chaque attitude, n'attendent qu'une révélation, qu'une secousse pour voir, imaginer et *imager* le monde, pour donner des apparences aux songes d'âme et aux aspirations vers le divin idéal.

Là où la clémence des éléments qui permet à la beauté nue de jouer sous la caresse dorée du soleil, là où l'harmonie ambiante, le doux balancement ou le pathétique des lignes fermant l'horizon fécondent l'imagination de l'homme, président et assistent à la naissance d'une œuvre, — là, l'instinct du Beau... le besoin de recréer par l'image, de doter de la présence réelle les émotions, les élans et les pensées... le désir d'éterniser dans la matière la vision fugitive se manifestent dès l'aube, et l'art plastique surgit aussitôt. En des contrées moins heureuses, au ciel froid, bas et gris, ce fut le christia-

1. *L'Art polonais* [en polonais]. Paris, chez L. Martinet, in-8°, 1858.

attentif aux beautés environnantes, si humbles fussent-elles, si insuffisantes puissent-elles paraître à créer l'émotion et si impropres à inciter au rêve.

Et, en effet, à mesure que les cœurs s'épanouissent, les yeux s'ouvrent sur ce qu'il y a de touchant, de tendrement joli, de mélancoliquement pittoresque dans ces cieux sans éclat, dans ces horizons aux lignes couchées et monotones, en ces larges surfaces plates et tranquilles où les forêts alternent avec les plaines. L'imagination créatrice ne tardera pas beaucoup à prendre possession de ces vues et à les transposer en tableaux : la Pologne aura, en son temps, une des plus belles Écoles de paysage...

Aussi, il se peut qu'en Pologne, aux époques lointaines du paganisme, le son et le verbe furent les deux seuls modes d'expression pour les élans du cœur et pour les féeries de l'esprit, quoique certains vestiges de l'art païen témoignent d'un sentiment esthétique d'où la forme et la couleur n'étaient point exclues [1]. Il se peut donc que, jusqu'à l'avènement du christianisme, la musique et la poésie [et les arts mineurs, s'entend] furent l'unique langage des artistes. Convenons encore qu'à l'origine les « âmes parlantes » de la Pologne préhistorique ne se trouvaient sans doute pas à même d'utiliser pour leur vision les choses de là-bas, incolores et de peu d'appa-

1. Nous faisons ici allusion à ces motifs d'ornementation en pierre, en bronze et en céramique, ainsi qu'au style autochtone de l'architecture en bois, polychromée bien souvent, qui, conservés par la tradition dix fois séculaire, survivent aujourd'hui dans les ouvrages rustiques moulés, tournés, charpentés, enluminés, sculptés par les montagnards de Podhalé.

LA NEF DE NOTRE-DAME DE CRACOVIE

Photographie fournie par la « Société des Amis des Antiquités Cracoviennes ».

rence, — choses dont seul aurait su tirer parti et profit un œil exercé à découvrir la matière pittoresque même dans le médiocre et l'éteint, et à la recomposer en beauté. Car, ce n'est que l'intense, le criard, l'aigu qui frappent et violentent la sensibilité épaisse d'un barbare : le rouge poussé, le bleu clair, le jaune strident, le vert acide ont sur lui une action psycho-physique — forte et constante. La nuance, « rien que la nuance », dénote moins un tempérament qu'un degré très élevé d'émotivité esthétique.

Admettons tout cela comme psychologiquement vrai et comme historiquement valable. Mais après ! lorsque la *grande commotion* fit jaillir de l'amorphe la triple image de la terre et de ses enchantements, du ciel et de ses béatitudes, de l'enfer horrifique et dévorant, — chacun d'eux avec sa population, sa faune et sa flore !

. . . . . .

Il y a encore un fait qui parle contre cette légende de « l'improductivité slave » dans les arts plastiques, et qui la rend bien improbable. C'est que Cracovie [1], cœur de la Pologne médiévale, par sa position géographique fut le nœud des routes commerciales qui la reliaient aux quatre points cardinaux de l'Europe. Au sud, par les

1. Bien que l'État Polonais se soit formé sur les rives de la Warta et au bord du lac de Goplo, son centre de gravitation changea bientôt. Ce fut la Petite Pologne, où le christianisme pénétra en premier, qui devint le point principal du Pays des Vistuliens. Cracovie lui servit de capitale dès le commencement du XIV^e^ siècle, quand le règne de Ladislas le Bref se fut raffermi et stabilisé. A partir de la seconde moitié du XVII^e^ siècle, la cour se transporta à Varsovie.

Carpathes, elle entretenait les relations avec la Hongrie ; de là, les chemins allaient plus loin, à Thorn et, par la voie fluviale de la Vistule, atteignaient Dantzig d'où, sous les auspices hanséatiques, les vaisseaux marchands polonais abordaient Bruges et s'aventuraient même jusqu'au littoral de l'Angleterre. A l'est partaient de Cracovie les larges artères vers les villes russes et vers les colonies grecques du Pont-Euxin, à Caffa entre autres, où Venise et Gênes déchargeaient alors tout ce que produisaient l'Italie et l'Orient. Du côté ouest, s'ouvrait un passage qui conduisait à Breslau, ville principale de la Silésie et grand centre cultural de ce temps, pour se diriger ensuite vers Prague, capitale de la Bohême. Sur ces routes en étoile il se faisait en permanence un va-et-vient de caravanes. La Vistule, par son embouchure dans la mer Baltique, touchait au monde entier, charriant pour sa part maints bateaux lourds d'hommes et de richesses. Et si nous ajoutons en outre que, simultanément, Varsovie servait d'entrepôt, un des plus considérables dans l'Europe centrale, — nous aurons un autre argument, une autre raison, matérielle celle-ci, péremptoire celui-là, pour nous permettre d'avancer *a priori* que l'art plastique devait exister en Pologne, tout au moins, dès le moyen âge. Car, pour peu qu'ils gardent entre eux des rapports fréquents et durables, les pays sont, en ce qui concerne les idées, tout comme des vases communicants : çà et là leur niveau reste le même et leur contenu ne diffère point trop.

Il y a une sorte de contagion intellectuelle qui passe

de contrée en contrée, et la beauté se transmet de peuple à peuple.

« L'art procède par infusion », disait Flaubert. Il procède par infiltration également. Mais quelles que soient ses origines et quel que soit le processus de sa germination, il s'imprègne aussitôt de ce qu'il trouve sur place. Tant il est vrai qu'entre l'art et l'air et la glèbe il existe d'éternelles correspondances.

***

Nous verrons qu'il en est de même pour la terre polonaise. L'architecture, la peinture et la sculpture avec le cortège des arts mineurs s'y montrent dès le x^e^ siècle, portant la double marque de la croix latine et de la croix grecque. Peut-être édifices, peintures murales et icones d'autel, statues et ornements, objets ouvragés de culte et d'usage ne formaient, pour commencer, qu'un art en Pologne ; mais tout cela quelque temps après devint indubitablement un *Art Polonais*, empreint de signes originaux et approprié au climat, ainsi qu'à l'esprit, à la sentimentalité et au tempérament de la race. A l'âge roman, il contient l'assemblage de trois génies qui s'y soutiennent, s'y complètent et s'y confondent : celui de Rome, celui du Nord et celui de l'Orient, accordés à l'Harmonie sarmate. Ogival, il s'y transforme en « gothique vistulien » et, pur d'abord, transitoire ensuite, se maintient fort avant, empiétant sur la Renaissance. Celle-ci, d'implantation italienne, est venue en Pologne

sur le tard, déjà en décadence tant soit peu et modifiée en académisme romain et en éclectisme polonais, dégénère vite en « baroque » qui, apporté par les Jésuites, séduit par sa pompe et sa *grandezza* théâtrale le romantisme inné des Polonais. Mais, là encore, l'accommodation ne laisse pas de se produire ; et le baroque se conforme au goût local, s'épure, s'allège, se spiritualise. Le « rococo » français et le néo-classicisme empire eurent leur répercussion ici comme ailleurs ; en se soumettant toutefois aux conditions vitales du pays, en se modelant sur son âme.

De toute évidence, le byzantinisme figea en attitudes hiératiques, rehaussa d'or et teinta à sa nuance sombre et crue pas mal de tableaux et de statues en Pologne. Loin de nous de vouloir nier qu'au XV^e^ siècle ce fut l'École de Cologne qui aida à façonner la pensée esthétique polonaise, et qu'après ce furent les maîtres flamands qui guidèrent de leurs exemples les artistes indigènes dans le rendu de la beauté plastique. Pourtant, les œuvres picturales et sculpturales nées dans la Pologne d'alors gardaient, en survivance de la tradition médiévale, une physionomie particulière et tranchaient sur les autres par un air de sérénité, de gaucherie charmante et candide, de bonne foi dans la foi. Certes, on pourrait retrouver, en établissant les parts, ce qui revient dans les peintures religieuses sorties à l'époque des mains des artisans polonais aux Écoles de Nuremberg où dominait Wolgemuth, d'Augsbourg où régnait en maître Hans Burgmayer, et ce qui appartient en propre à l'école de

LA GRAND'PLACE « RYNEK » AVEC LE BEFFROI

Photographie fournie par la « Société des Amis des Antiquités Cracoviennes ».

Cranach dans les portraits peints en ce temps par quelque artiste anonyme de la Corporation cracovienne. N'empêche que personne ne saurait confondre avec les peintures franconiennes ou souabes les tableaux de Domaradz et de Tymow aux types si nettement polonais ou la belle Madone de l'église Saint-Nicolas à Cracovie [fin du xv^e siècle] qui a comme fond les flancs verdoyants et les cimes neigeuses de Tatra. Pas plus que l'on ne confondrait l'église de Laerdal en Norvège, la cathédrale de Burgos et la Notre-Dame de Paris ; pas plus qu'on ne prendrait une ville pour une autre.

Car chaque groupe ethnique forme l'art à sa ressemblance, — tôt ou tard et plus ou moins. Il suffit, pour s'en apercevoir, d'être sensible aux menues finesses des mentalités nationales, aux gradations évanescentes et si délicates qu'indiquent les différentes âmes populaires. Aussi, nos objections du début ne portent que sur les classifications hâtives et téméraires et que sur les grosses divergences, impossibles à constater là où l'effort est collectif et où il y a convergence dans les buts et les moyens.

La Pologne a eu beau être pour les uns une colonie et pour les autres un carrefour, et recevoir de gauche et de droite, pour sa civilisation et pour son art, des principes étrangers, elle conserve toujours l'innéité de la race : penchants, sentiments et idées. Le saint baptême lui amène les propagateurs du Roman, les Cisterciens et les Bénédictins qui bâtissent les premiers moutiers et les premières églises. Les rapports d'échanges commer-

ciaux avec l'Allemagne attirent à Cracovie des marchands, des artisans et des artistes du Bas-Rhin, de l'Alsace et du Palatinat, qui passent ou qui restent à demeure dans la ville, y apportent leur gothicisme et, mêlés aux aborigènes, forment sa bourgeoisie et même son patriciat. A Léopol, pour des causes et des fins identiques, arrivent les Arméniens et les Ruthènes avec leurs tendances byzantines, et s'y établissent également. Les événements politiques valent à la Pologne d'autres arrivées en nombre : Bona Sforza, épouse de Sigismond Ier, y introduit les Italiens ; les unions des rois Jean-Casimir avec Louise-Marie de Gonzague et de Jean III Sobieski avec Marie-Casimire d'Arquien ont comme conséquence immédiate la venue des Français ; à Stanislas-Auguste Poniatowski le pays doit la présence des uns et des autres. Beaucoup de ces étrangers, peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfèvres, etc., etc., obtiennent leurs lettres patentes, prennent le droit de cité, entrent dans les corporations respectives, participent à la vie sociale, se marient très souvent sur place et font souche.

Il se produit ainsi, suivant la loi de l'appropriation, une action bilatérale : la Pologne s'empare de ce que son génie, sans dommage pour son intégrité, peut absorber de l'apport exotique, et les hommes qui l'offrent perdent de leur particularité tout ce qui est défavorable à la symbiose. Ils s'imprègnent fatalement de mœurs et de coutumes locales, s'acclimatent et s'adaptent — et, en tant que nationalité, se résolvent petit à petit dans la

masse. On ne demeure pas longtemps aubain dans un pays où la pensée est libre, le travail facile et l'accueil cordial. Nombre d'Allemands immigrés, gens d'ordinaire rebelles à s'assimiler, le font ici de bon gré jusqu'à poloniser leurs noms, comme ce peintre Wunderlich qui traduit le sien fort civilement en Dziwak [1].

Voici pourquoi, sans vouloir pratiquer « l'impérialisme esthétique », nous allons présenter, au cours de notre Essai, comme participant du patrimoine polonais, quelques maîtres de l'ancien temps, soit d'origine incertaine et mise en question par d'aucuns, soit d'origine incontestablement exotique, — en nous basant uniquement sur la physionomie de leur œuvre. — Serait-ce un tort de les unir au grand passé polonais ?

Pour ce qu'ils ont pris du pays et pour ce qu'ils lui ont donné, on est pleinement en droit de parler d'un Wit Stwosz comme d'un maître essentiellement cracovien, d'un Bacciarelli comme d'un peintre varsovien par excellence, et de traiter en bel artiste de la Masovie un Norblin de la Gourdaine.

Et comment attribuer à d'autres arts qu'à l'art polonais ces monuments disséminés sur la terre de Pologne, ces vieux triptyques et retables, ces antiques enluminures, ces sculptures vétustes, puisqu'ils ont un commun air de famille qui les met tous à part ?

Dans leur confection entrent, sans conteste, un grain de fantaisie latine, un peu de sens dramatique des

1. En polonais : Le Fantasque.

Flandres, un brin de réalisme brutal et verveux des Allemands, une goutte de finesse française ; mais, à coup sûr, ce n'est point cela qu'on y trouve de plus attrayant. Il y a une autre qualité qui les recommande : quelque chose de naïvement grave et de convaincu, de simple, d'agreste et de mélancoliquement pieux, — quelque chose qui provient bien de leur pays d'origine et porte bien son cachet. Car, quelques-uns de ces traits, on les voit se perpétuer même chez les artistes polonais de nos jours, qu'ils s'appellent Matejko, Grottger, Chelmonski, Malczewski, Wyspianski, ou qu'ils soient de moindre envergure.

L'ÉGLISE SAINT-ANDRÉ A CRACOVIE

Photographie fournie par la « Société des Amis des Antiquités Cracoviennes ».

LE ROMAN

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES DU ROMAN POLONAIS ET SES ASPECTS

Architecture et Sculpture. — Orfèvrerie. Enluminure et Peinture

Si l'on fait état des rudiments des choses, il est bien entendu que l'architecture, et les arts qui l'ornent et la décorent pour l'ordinaire, existaient en Pologne de tout temps, — ceux-ci limités aux découpures polychromes à jour ou en application, et celle-là, à la charpenterie des « chrams », des « kontynas » [vieux temples païens] et des « dworcys » [châteaux en bois]. La statuaire et la peinture figurative, aux époques préhistoriques, consistaient vraisemblablement en une taille rude des idoles et en leur peinturlurage grossier.

Mais, ce fut au x^e^ siècle, lors de l'introduction du christianisme, que l'instinct du Beau et l'idée mystique, jusqu'alors confus l'un et l'autre, prirent forme et se fixèrent en des aspects multiples et riches en devenir.

Grâce aux religieux de l'Ordre de saint Benoît de Nursie et de Robert de Molesme, héritiers de la culture antique, porte-croix d'une grande Doctrine et porte-flambeau d'une esthétique abondante, la Pologne connut non seulement la Bonne Nouvelle, mais aussi les façons de la célébrer, de la loger dans des monuments dignes d'elle, de la faire surgir toute vivante, avec ses merveilles, ses miracles et ses mystères.

Toutefois, si ces moines servent de principaux pionniers à la civilisation polonaise du moyen âge, ils n'en sont pas les seuls artisans. A l'aube de sa formation, deux inspirations s'y rencontrent et s'y croisent : celle qui vient de Saint-Pierre de Rome, et celle qui, passant par Kieff, arrive en droite ligne de Sainte-Sophie de Byzance. En effet, à deux reprises, l'hiératisme orgueilleux et glacial, issu de vieilles formules gréco-orientales, laisse des traces dans l'art primitif polonais. La première fois, il est combattu par le romanisme et, après, écarté définitivement par le gothicisme qui l'emporte et qui s'implante [1].

Dès la seconde moitié du XI^e siècle, les Bénédictins, qui avant ne faisaient que séjourner dans ce pays nouvellement acquis à l'Église, choisissent Sieciechow pour demeure et y fondent un prieuré à l'instar de leurs monas-

1. Il fut même un temps où dans la partie Sud-Est de la Pologne, sur les bords du Dniester et du Dniéper, l'Occident latin se heurta à l'Orient grec, — tous les deux élevant leurs églises, côte à côte. Cette double floraison des clochers et des coupoles eut lieu notamment à Léopol, à Kaménetz, à Kieff, à Halicz, pour ne nommer que les villes principales.

tères de France et de Saxe. Là, comme ailleurs, leur maison est tout ensemble une école d'arts et une manière de « bureau de placement » pour architectes, peintres, scribes, sculpteurs, ornemanistes, enlumineurs, orfèvres [1].

De l'ère romane en Pologne, il ne subsiste pas grand'-chose en fait de peintures et de sculptures, et presque rien d'intact et d'intégral comme architecture ; seuls, les objets d'art sont mieux épargnés par le temps. C'est que, partiellement, les invasions, les incendies et toutes sortes de vicissitudes historiques détruisirent les œuvres qui se rapportaient à cette époque, et, partiellement, les changements de goût, le zèle novateur les transformèrent et les accommodèrent à la mode du jour.

Ainsi, la cathédrale de Wawel [2] ne garde de son état primitif que la crypte où, sous l'invocation de saint Léonard, patron de Liége [3], reposent les rois de Pologne, et que quelques fragments, telles la partie basse de la tour sud, une corniche du premier portail, ornée de feuilles et de volutes rubanées, et quelques pierres historiées comme ce linteau avec un basilic sculpté au milieu.

Les autres vestiges de l'art architectural roman sur-

1. Ce n'est qu'au XV^e^ siècle qu'on trouve des laïcs parmi les scribes et les enlumineurs ; et ce n'est qu'à la fin du XII^e^ siècle que se forment les corporations et les confréries laïques de francs-maçons.

2. Colline sur laquelle se trouvent le château royal et la cathédrale, une manière d'Acropole polonaise. La construction de la cathédrale commence à la fin du XI^e^ siècle, et sa consécration a lieu en 1110.

3. A Liége existait alors une des principales abbayes de Bénédictins.

vivent, sous les remaniements ultérieurs, dans les églises Saint-André et Saint-Jean à Cracovie, dans Notre-Dame à Inowroclaw [Hohensalza], dans les cathédrales de Gnésen, de Breslau et de Plock, dans le château de Teschen et dans les ruines du bourg de Rytno [la première moitié du XII^e siècle]. Aux quatre vents du pays : en Masovie, en Silésie, en Grande Pologne, dans le palatinat de Cracovie, on trouve disséminés maints édifices, tant couvents qu'églises, qui portent la marque du plein cintre en quelque portion de la bâtisse. Des coins perdus et obscurs [1] s'enorgueillissent de monuments datant du XII^e siècle et du commencement du XIII^e. Toutes ces massives maçonneries se revêtaient alors d'une frise au décor géométrique rouge foncé, plus sombre que le reste des murs [2] ; — et c'était leur unique ornement.

La plupart des églises romanes, dont d'aucunes primitivement ne furent que d'humbles chapelles, sont construites sur un plan longitudinal. Quelquefois, mais bien plus rarement, leur tracé est circulaire, à l'exemple du Saint-Sépulcre. Outre leur destination sacrée, elles servaient pendant les invasions, si fréquentes jadis en Pologne, de refuge aux populations. Leur aspect général

1. Il y a des monuments de l'époque romane à Kruszwica, à Trzemeszno, à Mogilno, à Czerwinsk, à Kcynia, à Przement, à Paradyz, à Sroda, à Tum, à Sandomir, à Koprzywnica, à Wonchorek, à Mogila, à Staniontki, à Dziekanowice, etc., etc.

2. Ce n'est qu'au XIV^e siècle, lorsqu'à côté de la brique on commence à employer la pierre de taille, que les chapiteaux se décorent de motifs floraux et de figures, que les fenêtres et les baies s'entourent d'encadrements en saillie et que les clefs de voûte s'ornent de sculptures.

s'en ressent : flanquées de tours puissantes, trouées de petites fenêtres arrondies, elles accusent ainsi leur double caractère de temple et de forteresse. Ce type du roman n'est pas exclusif à la Pologne, tant s'en faut. Mais des causes matérielles, géographiques, géologiques et ethnologiques, conjuguées avec des raisons psychiques qui toujours en dérivent, ont changé, tout de même, quelques-uns de ses traits.

Il y a encore un autre groupe architectural assez répandu dans certaines provinces polonaises, groupe où se combinent deux principes d'art, nés aux deux pôles de la chrétienté. On y voit le plan central de la basilique byzantine conjointement avec les caractéristiques du roman. Les églises Saint-Procope à Strzelno et Saint-Panthalémon à Halicz, carrées de base et rondes dans la partie supérieure, garnies de trois absides et couronnées de coupoles, nous montrent, en spécimens typiques, ce qu'a produit ici le choc et la fusion du plein cintre avec les lignes courbes et la voûte demi-sphérique chères aux architectes de l'empire d'Orient.

Ce modèle d'architecture bâtarde, pas plus que l'autre de « temple fortifié », n'est pas connu qu'en Pologne. Mais, encore un coup, soit par additions, soit par retranchements, il diffère de ce qu'ailleurs nous rencontrons d'analogue. Il est rare que les choses, sur le sol polonais, restent dans le « ton naturel » : le plus souvent, elles sont, si j'ose dire, ou « diésées » ou « bémolisées ».

A cela près, le roman de la Pologne ressemble à celui de n'importe quel pays de l'Occident et possède le même

sérieux, la même somptuosité massive et austère, la même lourdeur solennelle, symbolisant la foi bien assise, sûre de sa vérité et de sa puissance, mais sombre encore et moins réjouie de ciel qu'apeurée d'enfer. Et cependant, dans son ornementation, le roman polonais paraît ignorer ces monstres qui hantent d'habitude les basiliques, s'incrustent le long des piliers trapus ou se nichent au-dessus des fûts de pilastres, et qui après, devenus gothiques, s'accroupissent sur les faîtes des sveltes cathédrales élancées en ogives et en flèches. La démonologie et le bestiaire sont très faiblement représentés en Pologne, même postérieurement aux temps des mascarons et des gargouilles : ni bêtes légendaires — à peine quelques guivres, salamandres, basilics et dragons — ni diables terrifiants ou grotesques grimaçant au bord des toitures.

Avec l'architecture romane apparaissent nécessairement les arts auxiliaires : la peinture et la sculpture décoratives et figuratives. Encore que celle-ci, vu les grandes surfaces sévères des murailles qui se prêtent plutôt au décor peint, cède partout la place à celle-là, ne gardant pour son domaine que les portails, les chapiteaux et les colonnes. Mais, peinte ou sculptée, la décoration est ici, pendant l'ère romane, très sobre pour ne pas dire bien pauvre, — tout au moins, dans ce qu'il en demeure de nos jours.

Comme seuls vestiges de ce style dans la sculpture — style qui dure pourtant en Pologne trois siècles pleins [du x^e^ siècle au xiii^e^] — il n'existe à notre connaissance que quelques chapiteaux et cinq, six portails dont trois

présentent une réelle valeur : ceux de la cathédrale de Plock et de l'église de Saint-Vincent à Breslau, et celui de la cathédrale de Gnésen où la vie de saint Adalbert est inscrite en des bas-reliefs qui ne sont ni sans beauté ni sans vigueur.

***

Les arts mineurs accompagnent, comme de juste, les grands arts du roman polonais. Et même, c'est aux menues œuvres, vases sacrés, livres liturgiques, objets de culte, que le temps destructeur montre le plus de clémence, en les laissant en nombre et que les hommes accordent le plus de sollicitude, en les conservant telles quelles. Tandis que les murs qui les abritaient autrefois ne sont que ruines ou poussière, ces petites choses précieuses vivent leur vie fragile, dispersées çà et là, dans les collections publiques ou chapitrales ou privées, comme pour témoigner, semble-t-il, de l'ancienneté de la culture polonaise. Nommons-en quelques-unes, les plus marquantes, les plus significatives, et indiquons où elles demeurent actuellement :

Le musée de Léopol possède un livre liturgique datant de la première moitié du XI^e^ siècle, relié en deux plaques d'ivoire dont celle du dessus porte une Crucifixion d'un travail ferme et fin. Une belle croix du XIII^e^ siècle, champlevée et émaillée fort curieusement, fait partie du trésor de l'église Saint-Sauveur à Cracovie; d'après la tradition, elle fut ouvragée par un moine qui apprit à

Limoges même son beau métier d'émailleur. Un coffret-reliquaire en argent, travaillé dans le goût sarrasin, reste depuis le XII^e^ siècle à la cathédrale de Wawel où, au retour de la Troisième Croisade, le prince de Sandomir Henri, fils de Boleslas-Bouche-Tordue, l'a déposé rempli de terre sainte ramassée au Saint-Sépulcre et au Golgotha. A côté de ces travaux d'orfèvrerie et de ciselure, façonnés à la manière courante, il y a des œuvres, à cette époque, faites par la technique du niellage, technique particulière qui dérive de plusieurs procédés, touche au métier du dessin et annonce déjà la gravure. Le plus remarquable parmi les spécimens de ce genre est, sans aucun doute, le calice avec sa patène, jadis [au XIII^e^ siècle] propriété de Conrad, duc de Masovie[1]. Les deux pièces s'agrémentent sur leurs parois de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament et de figures sacrées et profanes, burinées en traits noirs. On y voit des personnages à la stature courte, forte, ramassée, qui portent des têtes grasses et lourdes ; leurs visages, tournés de face, sont coupés par un nez de profil ; mais les mouvements de leurs corps bien définis et les poses bien comprises n'ont rien de figé, les amples vêtements qui les couvrent se drapent sans trop de raideur, et la composition générale est d'une écriture nette et claire. Près des divines et des saintes personnes, héros et héroïnes des drames bibliques et évangéliques, prient à genoux et tendent les bras suppliants des figures bien plus petites, habillées de

1. Aujourd'hui, ces vases sacrés appartiennent à la cathédrale de Plock.

LA MADONE DE KRUZLOWA
(Musée National à Cracovie).

LA MADONE DE L'ÉGLISE
SAINT-NICOLAS DE CRACOVIE

(Fin du XIV^e siècle)

Photographies fournies par la « Société des Amis des Antiquités Cracoviennes ».

manteaux et de longues tuniques, le chef coiffé à la mode du temps. Les inscriptions en exergue enseignent que ces pieux postulants représentent les princes Conrad, Sémovit et Casimir et la princesse Ofka ; — ce qui prouve que cette œuvre-maîtresse a dû sortir des mains d'un artiste polonais, ou, tout au moins, qu'elle fut exécutée sur place, en Pologne. De là, il est permis de conclure qu'il y avait déjà dans le pays des ateliers bien montés et des artisans, attachés au sol et non pas pérégrins, qui, avant de trouver le ton original, donnaient tout de même à leurs ouvrages, en associant aux thèmes universels les hauts seigneurs de leur patrie polonaise, une note particulière, nationale. Mais, était-ce là, était-ce dans des contrées étrangères qu'ont été orfévris ce christ de la fin du XII^e^ siècle, si joliment émaillé, d'une harmonie si délicate, d'un éclat de couleurs si vif [1], ou encore ce reliquaire de la cathédrale de Cujavie [X^e^ siècle] et cet autre du XII^e^ siècle dont s'honore la petite ville de Czervinsk ? On ne sait [2].

1. Il se trouve à l'église du Saint-Sacrement à Cracovie.

2. Ne fut-ce qu'en renvoi, il sied de mentionner à cette place quelques reliques du passé polonais, à savoir : la lance, selon la légende, arme de combat de saint Maurice, chef de la Légion Thébaine, qui fut un des emblèmes du pouvoir royal, depuis que, en l'an 1000, Boleslas I^er^ le Vaillant [992-1025] l'a reçue en présent d'amitié et d'alliance de l'empereur Othon III, petit-fils d'Othon le Grand ; la mitre de saint Stanislas, simple, noble de lignes et réellement très belle [les deux pièces font partie du trésor de la cathédrale de Wawel], et le glaive royal, appelé le « Szczerbiec » [L'Ebréché] forgé au XIII^e^ siècle et offert par les Teutoniques à Ladislas le Bref [1306-1333]. Le « Szczerbiec » se trouve, ou du moins se trouvait avant la guerre, à l'Ermitage de Pétrograd.

***

Une autre catégorie d'œuvres d'art, les manuscrits à enluminures se sont disséminés un peu partout, au hasard du destin, les uns enlevés de bon gré, par échanges et donations, les autres ravis, après désaffectations, incendies ou pillages, des trésors capitulaires et abbatiaux. Telle est notamment l'histoire de ce magnifique missel du XI^e^ siècle, orné de miniatures dans le goût de l'École de Cologne, relevé d'or et de pourpre, qui, volé par un soudard suédois à Tynietz près Cracovie, où les Bénédictins avaient leur bibliothèque, et vendu ensuite à Cracovie, passa de main en main, pour échouer enfin dans une des collections varsoviennes. Ce missel, apporté au prieuré de Tynietz par l'abbé de l'Ordre Aaron, sacré évêque de Cracovie en 1046 à Cologne, est le plus antique de tous les manuscrits enluminés que possède le pays, si l'on excepte toutefois le livre d'oraisons, dit de Cividale [IX^e^ siècle], offrande de la reine Ryxa au trésor royal, qui pour la beauté simple et pure de son style, pour la sincérité touchante et la candeur de ses images, peut être mis en parallèle avec l'illustre « Hortus Deliciorum », écrit et enluminé par Herrade de Landsberg, abbesse de Sainte-Odile, en Alsace.

De même que pour tout ce qui touche l'art de l'époque romane, il existe beaucoup d'enluminures qui, propriété au temps jadis de quelque grand prince de la Pologne, ou puissant évêque siégeant dans une ville polonaise, ou pieux et savant moine d'un monastère polonais, mar-

quent une provenance nettement étrangère. Il en est aussi dont l'origine nationale ne fait aucun doute ; ainsi, ce manuscrit à miniatures, don d'une féale princesse à son roi Mécislas II [1025-1034] où sur une feuille hors texte l'artiste a peint au naturel le portrait de Mécislas Ier [960-992]. Mais, combien de pages nous mettent dans l'incertitude, comme ces évangéliaires, par exemple, illustrés de scènes de la vie de Jésus, offerts en *ex-voto* aux cathédrales de Gnésen et de Plock par la mère de Boleslas-Bouche-Tordue, en souvenir de son heureuse délivrance [1] ! Ici, la perplexité devant l'option pour telle ou telle provenance est d'autant plus grande que le sentiment dominant de l'œuvre, l'allure et le type de ses personnages paraissent être bien slaves et même bien sarmates. Cependant, peut-on attribuer ces beaux évangéliaires à un enlumineur autochtone ? Ne sortent-ils pas plutôt — et d'aucuns le supposent — de l'atelier de Boryciech, abbé des Bénédictins établis à Sazawa, en Bohême ? Qui le dira !

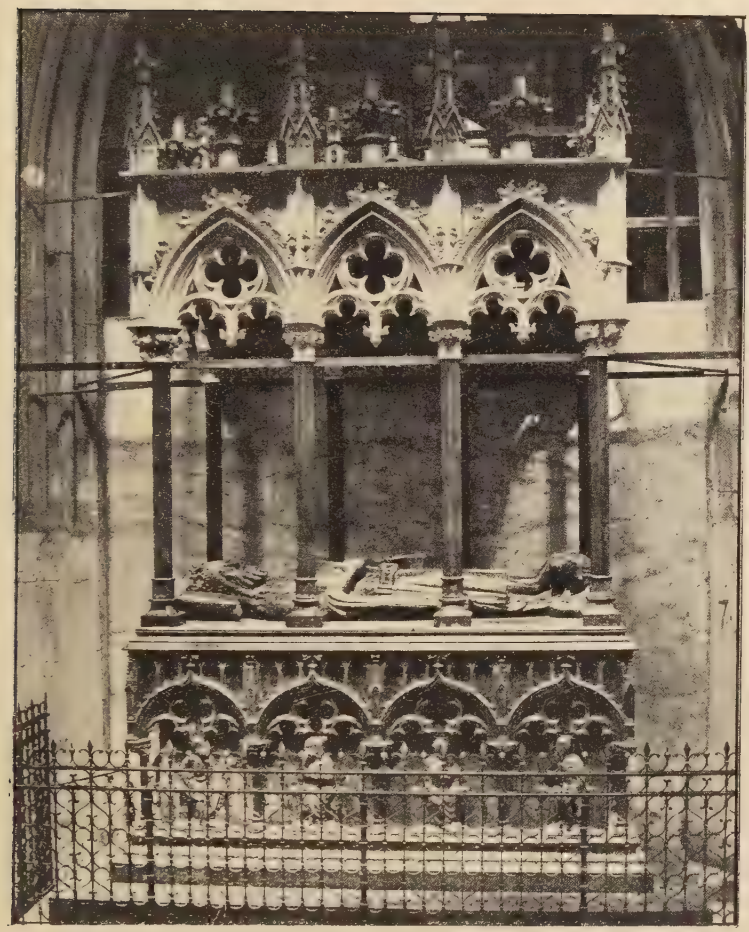
Tout le long de l'époque médiévale et en face d'une foule d'ouvrages, nous aurons à nous poser, en obsédant refrain, de semblables questions à jamais sans réponse. Force nous est donc, dans la plupart des cas, de nous borner à constater leur présence, à révéler leur beauté, à relever leur signification. C'est leur existence même qui importe et ce qu'affirme leur nombre, ce que promet, pour la création à venir, leur qualité.

1. L'un de ces évangéliaires se trouve aujourd'hui au Musée Czartoryski à Cracovie.

Or, qu'ils fussent écrits et peints par des scribes et des artistes indigènes, ou qu'ils fussent importés de l'étranger, les livres à images abondaient dans les sièges capitulaires, les évêchés, les abbayes et les églises de la Pologne d'antan, — s'amassant en un noble alleu et témoignant des besoins esthétiques et intellectuels, au pays polonais. De cette grande quantité, maintes enluminures traversèrent sans trop de dommage les siècles et, malgré toutes les malfaisances et malices ingénieuses du sort, parvinrent jusqu'à nous; beaucoup d'elles restèrent même au lieu de leur destination première, là où jadis les avaient déposées les généreux donateurs. Ainsi, le trésor de la cathédrale de Wawel, vieux entre tous, possède, à côté d'autres ouvrages de moindre valeur, les superbes Homélies du XI^e^ siècle; et c'est ici également que brille, en vraie merveille, l'Évangéliaire dit d'Emmeram [école de Regensbourg], qui, il y aura bientôt neuf cents ans, faisait partie du douaire reconnu à la seconde femme de Ladislas-Herman [1079-1102], Judith, fille de l'empereur Henri III d'Allemagne. Cet évangéliaire, en sus des initiales et des lettrines très joliment ornées, contient encore de grandes figures de saints et un portrait en pied de l'empereur Henri, portrait et figures entourés de petites figurines qui, pour celui-ci, représentent de féaux sujets et pour ceux-là, des fidèles.

Si quelques-unes des œuvres dont nous venons de parler, si les livres de la cathédrale de Plock et les manuscrits de Krouchevitza [1], si d'autres aussi appartiennent

1. Ils se trouvent maintenant à Gnésen.



LE TOMBEAU DE CASIMIR LE GRAND
à la Cathédrale de Wawel.

Photographie fournie par la « Société des Amis des Antiquités Cracoviennes ».

à l'art polonais uniquement par le « droit de conquête », il est patent que dès le XI^e^ siècle il y a dans les cloîtres de Pologne des enlumineurs qui, tributaires encore des artistes étrangers et probablement étrangers eux-mêmes, travaillent pour le pays, sous les auspices et au rythme de son génie intime. Sans doute, dans les livres à images produits par ces ateliers monastiques au XI^e^ et au XII^e^ siècle, les modèles que fournissent l'Occident et l'Orient sont mis à contribution ; pour ne citer en exemple que le « Livre des Sept Prophètes »[1] [XI^e^ siècle], écrit et enluminé en Pologne, mais décoré des motifs qui, comme ce « syrin », oiseau à tête humaine, tiré du bestiaire oriental, n'ont rien pris du sol, de sa tradition et de son esprit. Souventes fois, également, sur le style de l'école rhénane ou de l'école liégeoise se plaque, en surcharge, le style byzantin, raide et bariolé, pesant et quelque peu barbare. Mais, n'est-ce pas, justement, la juxtaposition de deux goûts contraires, l'association de deux essences différentes qui donnent de l'accent à l'art polonais de cette époque ? Et cet hybridisme qui constitue alors sa seule originalité, dirait-on, sera, à l'encontre des lois biologiques, très fertile et fort important pour l'évolution future.

D'entre tous les manuscrits à enluminures de la Pologne, à l'époque romane, le « Livre de la Genèse »[2] est le plus beau, sans conteste. On l'attribue au chapelain ducal, le

1. Il faisait partie, jusqu'à la guerre, de la Bibliothèque Publique de Pétrograd.

2. Avant la guerre, cette pièce d'une rare beauté enrichissait le Département des Manuscrits à la Bibliothèque de Pétrograd.

Bénédictin Léopard [1130], imagier, orfèvre et peintre de miniatures, résidant à la cour de Boleslas III en sa bonne ville de Plock [1]. Les feuilles du manuscrit sont chargées de médaillons qui enferment les scènes de la création du monde et de l'homme [« La Perte du Paradis terrestre », « Le Péché Originel », etc.], encadrées d'une luxuriante ornementation florale mêlée à des figures nues et à des animaux de toute sorte. Ici, dans cette œuvre, également, plusieurs tendances et plusieurs goûts se rencontrent d'une façon bizarre et charmante : le primitivisme chrétien des catacombes, le byzantinisme et un peu de ce « celtisme » propre aux temps carolingiens.

Ajoutons par parenthèse que ces codex, évangéliaires, livres d'homélies, missels, étaient couverts de reliures en ivoire, en or, en argent, émaillées, ciselées, sculptées, bosselées de perles et de cabochons.

1. Plock était au XII^e siècle un des principaux foyers d'art en Pologne. Là, les rois Ladislas I^er-Herman [1079-1102] et son successeur au trône Boleslas III-Bouche-Tordue [1102-1138], gardaient leurs trésors ; là, également, était le siège épiscopal. Sous l'épiscopat d'Alexandre de Szrensk [1129-1156], élève des Bénédictins de Malonne [en Flandres], Plock joue le rôle tout pareil à celui que jouait à la même époque Hildesheim sur l'Innerst [dans le Hanovre], illustre dans les fastes de l'art et où l'évêque Bernward, en sa double qualité de prince de l'Église et d'amateur passionné de belles et saintes choses, patronnait les artistes et collectionnait leurs œuvres. — Ce fut l'évêque Alexandre qui bâtit la fameuse cathédrale et la dota de portes de bronze d'un travail fort curieux [elles ferment à présent l'église orthodoxe de Sainte-Sophie à Novgorod]. Entre Alexandre de Szrensk et son frère Walter qui occupait l'archevêché de Breslau, plus d'une fois se faisait l'échange de maîtres et d'œuvres d'art.

En matière d'art pictural, à partir du XIII^e^ siècle, outre les enluminures, apparaissent les tableaux sacrés : saintes images et icones. Le culte de la Vierge Marie, universel à ce moment dans l'Europe chrétienne, embrase aussi la Pologne, — et depuis ne la quitte plus jamais. Les marchands apportent de l'Est et de l'Ouest des portraitures de la Mère et de l'Enfantelet, peintes, rehaussées et encadrées d'or, enrichies de gemmes, ou bien composées précieusement en mosaïque. On peut admirer une de ces Madones, datant du XII^e^ siècle et de provenance byzantine, à l'église Saint-André de Cracovie. Initialement [dans la première moitié du XIII^e^ siècle] on la fit venir pour le couvent des Clarisses à Zavichost, fondé par la bienheureuse Salomée et fort riche en œuvres d'art. La tradition rapporte que ce cloître ainsi que le monastère de Jendrzejow furent décorés sur les murs de « vives et belles couleurs », — ce qui prouverait qu'en Pologne, vers le XIII^e^ siècle, se manifesta aussi la plus grandiose des manières graphiques : la peinture murale — le décor polychrome. Mais de cela rien n'est resté, hélas ! sinon le souvenir.

***

En résumé, le Roman d'ici, aux doubles origines, lorsqu'il mirait ses basiliques-citadelles dans la Wartha et dans la Vistule et profilait ses masses trapues sur le fond fruste et nu de la campagne masovienne; lorsque, en toute nouveauté et fraîcheur, il parlait, par la forme et la

couleur, à l'âme populaire de Dieu, des saints, de la douleur et de l'espérance, — le Roman polonais devait alors avoir une physionomie bien à lui, des aspects qui le mettaient hors de pair. Sobre et rude à l'extérieur sous son revêtement de briques rouges, sommaire en ses statues plus tassées, plus raides qu'ailleurs, plus rapprochées encore des fûts et des termes et surmontées de lourdes faces à seule et unique expression de sombre gravité, de froideur fermée et muette, — il rutilait en dedans avec sa peinture à moitié byzantine où fort souvent le nielle, l'émail et la mosaïque tenaient lieu du tableau et de la fresque [1].

1. L'émail et même le niellage qui se répandent en Pologne au XIII[e] siècle ne s'emploient pas seulement en tant que moyen et motif ornementaux, mais prennent l'importance d'un mode pictural indépendant et servent à faire de véritables tableaux.

L'OGIVAL

CHAPITRE II

ARCHITECTURE

Architecture monastique et militaire.
Edifices, Châteaux et Maisons.

L'Orientalisme vaincu [il reviendra en faible fluence et pour un court laps de temps, encore une fois], le Roman, avec sa carrure, sa pénombre, sa force statique, tombé en désuétude — sont remplacés triomphalement tous deux, par l'essor, la clarté, l'allègre dynamisme de l'Ogival. Cette innovation qui, à l'aide d'une extraordinaire puissance de rayonnement, bouleverse le monde et prête aux arts une expression toute neuve, vient en Pologne sur les pas des Prémontrés et des Franciscains [1], propagateurs zélés [à côté des Cisterciens, des Bénédictins et des Dominicains] de l'architecture gothique. Constructeurs par principe, excellents maîtres-

1. Les Cisterciens, venus de France, fondent sur les terres polonaises sept communautés ; les Prémontrés [Français et Italiens] en fondent six.

maçons par éducation, adeptes dès la première heure de la voûte nervée, ces religieux amènent partout avec eux leur style et leurs méthodes. Ils apportent la nouvelle formule, également, dans les pays polonais, où le « gothicisme » semble si bien concorder avec les dispositions et les aspirations latentes, qu'il marque la poétique, l'esthétique et même l'âme nationales pour longtemps, sinon pour toujours.

L'Ogive fait ici son apparition tout d'abord [en 1232] à l'abbaye de Sulejow, près Pétrikow ; et c'est Cracovie et Tynietz tout proche, Mogilna, en Posnanie [1250 et 1252], Zawichost sur la Vistule[1] [1259] et Koprzywnica près Sandomir [1260] qui la connaissent à leur tour. Mais, dès le début, le style ogival y prend un caractère à part, délimité par deux éléments qui ont accoutumé d'intervenir, à savoir : les conditions climatériques et les matériaux de construction que l'on trouve à pied d'œuvre, dessus ou dessous le sol.

L'emploi de la brique, matière principale des bâtisseurs d'ici, entraîne des aspects incomplexes ; les rigueurs du climat ne permettent pas ces constructions en sveltes allongements pointant des flèches haut élancées, tellement en honneur en France. Aussi, la vie et la forme de l'église gothique polonaise — la loi initiale, la cause première et la base restant les mêmes — possèdent leur propre type [2]. A la place des arcs-boutants dont les côtés

1. C'est à Zawichost que se trouve la très belle église des Clarisses.

2. Il est à noter que les maîtres-maçons en Pologne se servaient

cambrés saillissent d'une façon si caractéristique sur les flancs des cathédrales françaises, allemandes ou italiennes, — on se sert en Pologne, plus simplement, des escarpes qui, extérieurement accolées aux pilastres, donnent la résistance du dehors, passent ensuite leur pesée par les nervures des nefs et s'installent, liées aux piliers, à l'intérieur de l'édifice, concourant ainsi des deux côtés à l'équilibre du bloc tout entier. Une modification pareille en appelle fatalement d'autres, dans l'arrangement des détails, et même occasionne des changements dans le style général, sans en altérer toutefois, comme nous l'avons déjà dit, l'essence. La brique — principe même du maçonnage médiéval polonais — apparente sur presque toutes les surfaces extérieures, ne l'est jamais sur les parois du dedans, cachée à l'ordinaire sous une polychromie riche en couleurs et en dorures, ou, plus modestement, sous la blancheur du plâtre ; quant aux contreforts, briquetés à nu, ils ne se couvrent de revêtement en pierre blanche qu'aux faîtes terminés en pyramidons.

Cette combinaison particulière de la brique et du moellon où celui-ci rehausse et ornemente celle-là : albide sur brun-rouge, l'unité sobre et déliée du plan, le prolongement très accentué du chœur, l'exécution strictement canonique du jubé, l'abondance des baies simulées, et enfin la décoration sculpturale faite de motifs locaux, composent un ensemble dénommé « le gothique vistulien » qui, plus coloré et plus fruste, diffère sensiblement de

comme unité de mesure, du « pied parisien » [33 centimètres environ].

toutes les autres variations de l'Ogival [1]. Et tandis que dans les églises de la France et de l'Allemagne médiévales toutes les parties se répondent, s'étageant de la base au sommet en formes de plus en plus aiguës, et s'élancent claires, aériennes, ajourées, — en Pologne il n'y a de jaillissant que les clochetons, les tourelles et les tabernacles qui coiffent de blanc les contreforts.

Certes, un tel agencement n'étonne ni n'enchante par son faste, mais il émeut, en revanche, par sa grâce candide et rustique : on dirait que l'architecte voulait ainsi se rapprocher le plus près de la simplicité évangélique et rendre accueillante aux plus humbles la maison de Dieu qui était alors la maison du pauvre, mêmement.

Dans certaines bâtisses du « gothique vistulien », on sent comme un arrière-goût du style mauresque, importé, sans doute, de l'Orient, par les Teutoniques ; dans d'aucuns perce la tradition de l'antique architecture en bois.

Le système des trois nefs, appliqué aux couvents et églises ainsi qu'aux édifices laïcs, est également une des marques de l'École Cracovienne [2].

Le XV^e^ siècle apporte d'autres traits distinctifs encore à l'Ogival polonais. C'est alors que l'on combine des ornements avec de la brique et qu'on rétrécit les portails, en les découpant « en redan » ou « en escalier » ; c'est alors

1. Un très curieux spécimen « civil » de l'Ogival en brique s'est conservé à Kovno ; la bâtisse porte le nom de la Maison de Perkun.

2. La Halle aux Draps de Cracovie est un exemple typique du principe des trois nefs.

qu'on érige des églises à un seul pilier planté au milieu de la nef, tel un palmier au stipe élancé déployant vers le sommet ses ramures [les églises Sainte-Croix à Cracovie et Saint-Nicolas à Vilna].

Il y a encore une particularité qui signale quelques églises de la Pologne médiévale : les parois intérieures de leurs chœurs sont incrustées de petits pots en argile qui, superposés en alvéoles et parfois masqués par des grilles, jouent le rôle des résonateurs, étant là pour renforcer l'acoustique. Tout porte à croire que ces résonateurs viennent encore de Byzance, où la musique liturgique et le plain-chant ont eu tant d'importance. Mais si on les rencontre surtout dans les temples du rit grec, — la cathédrale de Breslau et l'église Notre-Dame d'Inowroclaw [Hohensalza], sans compter d'autres églises catholiques, en possèdent un jeu complet, pareillement [1].

A « l'ère des cathédrales », toute la Pologne, avec ses vieilles provinces : Silésie, Posnanie, Poméranie, Prusse Orientale, se couvre d'édifices gothiques ; les villes de Breslau, Thorn, Dantzig, Plock, Wloclawek, Kielce, Opatow près Sandomir, et au premier chef Cracovie qui, toujours capitale du pays, s'impose de plus en plus comme son centre intellectuel et son foyer d'art, s'emplissent d'églises, de monastères, de synagogues, de halles, d'hôtels de ville, de châteaux forts et de châtelets. La cathédrale de Wawel et la Notre-Dame de Cracovie [2] qui sont parmi

1. Déjà les Grecs connaissaient ces résonateurs qu'ils coulaient en bronze et appelaient les ἠχεῖα [du mot ἦχος].

2. La construction de cette église fut dirigée par un maître

les plus belles, les majestueuses églises de Thorn, la cathédrale de Wloclawek servent de modèles aux autres constructions en brique et fixent le type du gothique vistulien.

On pourrait établir la carte de l'Ogival polonais, en lui traçant comme limites la Ruthénie, la Russie Blanche et la Lithuanie. Cependant, c'est à Vilna que se dresse, exquis joyau de l'architecture du XIV^e^ siècle, l'église de Sainte-Anne, précieuse et vermeille. Construite [1398-1402] en brique rouge-cerise d'un ton profond et doux à l'œil, elle est sillonnée du haut en bas de nervures qui s'entrelacent harmonieusement, s'accrochent les unes aux autres, se conjoignent et, dessinant mille arcs, forment une manière de fine et légère dentelle. L'orthographie se termine par un svelte pignon qu'un fleuron de galbe achève en pointe. Deux clochetons octogones et ajourés, à travers lesquels, de place en place, transparaît le ciel, flanquent de droite et de gauche le fronton. L'ensemble, fier et osé jusqu'à la témérité, à la fois élégant et austère, rappelle quelque peu par la légèreté de ses formes le gothique anglais et, par la somptuosité de la façade, le gothique espagnol. Et c'est merveille de voir comment l'artiste médiéval a su tirer des effets si nobles et si beaux d'une matière humble et ingrate.

Parallèlement aux édifices de brique et de pierre de taille, on continue toujours à bâtir en bois. Ces constructions, en sapin, en chêne et surtout en mélèze qui brave les intempéries et mieux que les autres essences résiste

d'œuvre polonais, Pierre de Cracovie, dont nous allons dire quelques mots plus bas.

aux vers, se charpentaient par la superposition des poutres emboîtées et chevillées aux angles ; — ceci contrairement au procédé dont on usait ailleurs, en Norvège, par exemple, où l'on formait des cadres verticaux que l'on couvrait ensuite de planches. Les églises érigées par ce mode gardent autant qu'il se peut les caractères extérieurs de l'Ogival, mais elles n'ont qu'une seule nef avec un plafond planchéié, qu'une seule tour placée à côté, et leur petit clocher s'élève au milieu du toit [1].

Outre les œuvres, cette architecture de charpenterie laisse, comme survivance, un style qui se greffe d'abord sur le Roman et se plaque derechef sur le Gothique, fournissant à l'architecture maçonnée, en retour des choses prises d'elle, quelques idées ornementales. C'est d'après ce style justement que furent façonnés les faîtes de la tour de Notre-Dame [à Cracovie] qui portent autour de la toiture principale des petits toits en couronne.

Dès la première moitié du XIII^e^ siècle, le principe de la voûte sur nervures s'implante définitivement en

1. Il existe de curieux spécimens de cet art, datant de toutes les époques à partir du XII^e^ siècle. Les plus intéressants se trouvent en Galicie. Ce sont les églises et les chapelles de Drohobycz [gréco-catholique du XII^e^ siècle], de Woinicz [XIII^e^ siècle], de Dembno et de Libusza avec leurs peintures murales du XIV^e^ et du XV^e^ siècle, de Mogila, de Rabka, de Nadworna, de Lipnica Murowana ; ainsi que les synagogues à Jablonow et à Nasielsk. Les édifices laïcs y sont également fort nombreux : maisons et hôtels de ville à Rymanow, Zakliczyn, Krosno, Chodorow. Il y a même en Pologne des bourgs entiers dont tous les bâtiments sont garnis de belles galeries et colonnades en bois, notamment : Czchow, Skalat, Jablonkow [en Galicie] et Pontyk en Kachoubie.

Pologne et donne sa physionomie aux édifices laïcs également, parmi lesquels le château de Bendzin [près Tchenstokhow], bâti sous le roi Boleslas le Pudique [1238-1279], et le château royal à Cracovie, remontant à la même époque, sont les plus antiques. Mais, c'est quelque dix lustres plus tard que le pays se hérisse, sur toute son étendue, de clochetons, de flèches, de pignons, de poivrières. Le grand bâtisseur que fut pour la Pologne du moyen âge le roi Casimir le Grand [1333-1370], dernier souverain de la dynastie des Piasts, fondateur de la vieille *Alma Mater* cracovienne [1364], a revêtu son royaume de maintes maçonneries. Plus de soixante villes lui doivent leur nouvel aspect, purement et bellement gothique. Les maisons aux façades étriquées se découpent par en haut en triangles ou en escaliers, ou bien s'ébrèchent, toutes dentelées, tels des mâchicoulis, et, gardées à vue par les flèches des églises toujours proches et les omnipotents hôtels de ville, se serrent les unes contre les autres, bordent les rues étroites, encadrent les places et restent souvent sous la protection des galeries couvertes qui donnent de l'ombre, du recueillement et de l'intimité aux demeures ; tandis qu'aux portes des villes et des bourgs veillent, encastrés dans les enceintes, les donjons appelés barbacanes ou « rondels » [1].

Et, une fois de plus, se pose la question : quels furent les architectes de ces bâtisses ? De quelques-uns nous

1. Le genre des barbacanes est appliqué aux ouvrages avancés dès le XII[e] siècle, notamment dans les fortifications à Carcassonne.

croyons savoir les noms, de quelques autres — et les noms et les œuvres. Ainsi, la partie ogivale de la magnifique Halle aux Draps à Cracovie, on la reconnaît comme étant du maître cracovien *Pierre*, et on dit l'église du Saint-Sacrement, en la même ville, due aux deux *Czypar*, père et fils. Mais de quelles architectures sont-ils auteurs les « muratores » *Thomas Sobiepan, Stanislas Dega, Albert Piekorski, Stanislas Flak, Ambroise Pempowski, Stanislas Nierychly, Jean Cichon* — mentionnés sur les registres municipaux ? Cependant, il paraît certain qu'à la cathédrale de Wawel travaillaient des maçons polonais et que son plan général fut tracé par un Cracovien, par le maître-d'œuvre Pierre.

Aussi, quoi qu'il y eût, sans conteste, force étrangers, tant moines que maîtres et compagnons, parmi ceux qui créèrent le gothique vistulien, il dut y avoir bien plus encore d'architectes et d'ouvriers indigènes. Et fallait-il encore que le génie de la race fût déjà fort et mûr, pour assimiler les éléments qui lui arrivaient du dehors en nombre et en qualité et pour fonder un style national, en les entant sur sa propre substance [1].

1. Citons en simple énumération les principaux édifices religieux du style gothique en Pologne : Notre-Dame, la Cathédrale, la Sainte-Croix, la Sainte-Catherine, le Saint-Sacrement, les Dominicains, les Franciscains — à Cracovie ; les églises d'Oswiencim, la Sainte-Anne et la paroissiale à Nowy-Targ, les Clarisses à Stary-Soncz ; celles de Tarnow, de Bochnia, de Przeworsk, de Biecz, de Krosno, de Przemysl, de Niepolomice, d'Orlowa ; la cathédrale de Léopol, les synagogues à Cracovie et à Tarnopol — en ce qu'on appelait Pologne Autrichienne, avant l'unification et l'indépendance de l'État Polonais ; la cathé-

drale, la Notre-Dame et l'église du Saint-Sacrement à Posen, Saint-Georges à Gnésen, les églises à Bydgoszcz [Bromberg], Szamotuly, Gostyn, Szem, Obra, Lignica, Grudiondz [Gradenz], Kwidzyn [Marienwerder], Chelm [Culm], Saint-Jean à Breslau, Notre-Dame et Saint-Jean de Thorn, Notre-Dame de Dantzig — en Pologne dite Prussienne ; la cathédrale et la Notre-Dame de Varsovie, les cathédrales de Sandomir, de Plock, de Wloclawek, de Lublin, de Pétrikow, de Kalisz, la Sainte-Anne et les Bernardins à Vilna, les églises de Czersk, de Wislica, de Chelm — en Royaume [ou anciennement Pologne Russe]. Pour les bâtisses laïques du même style nommons : la Halle aux Draps [Sukiennice], l'ancienne Université [actuellement la Bibliothèque des Jagellons], le Beffroi de l'Hôtel de Ville, la Maison Grise — à Cracovie ; l'Hôtel de Ville de Breslau ; quelques belles maisons à Sandomir, à Chelmo et des quartiers entiers de Sulejow, de Kazimierz : les châteaux d'Odrzykon, de Melsztyn, de Tenczyn, de Lipowiec, de Felsztyn, de Rakowiec, d'Olesko, de Rzeszyn, de Wisnicz [Pologne Autrichienne] : les châteaux bâtis par les Piasts à Posen, à Klaczko [Glatz], à Olesnica [Oels], à Brzeg, et, par les Teutoniques, à Thorn, à Malborg [Marienbourg], à Lyck [Elk], à Kwidzyn [en Pologne Prussienne] ; les manoirs et les châteaux de Czersk, Olkusz, Pieskowa-Skala [en Royaume] ; ceux de Troki [près Vilna], de Luck en Volhynie ; les restes de fortifications à Teschen. Une mention à part méritent, par leur beauté et par leur état de conservation parfaite, la Porte de Saint-Florent et la barbacane du XV^e^ siècle qui se trouvent à Cracovie.

CHAPITRE III

SCULPTURE

Rondes-bosses. Hauts et bas-reliefs.

Assurément, cet apport étranger ne laisse pas d'être profitable à l'art, à la civilisation du pays polonais [1] ; et ce n'est certes pas une simple coïncidence que la venue,

1. Non seulement les artistes et les artisans étrangers, mais aussi les gens du grand négoce et du petit commerce, et toute sorte d'immigrés affluaient alors en Pologne, pour y exercer leurs métiers et leurs arts, pour y faire des affaires. Si bien, que la bourgeoisie de ce temps était, comme nationalité, fort disparate, dans les villes et les bourgs polonais. La structure même de la nation polonaise, pendant de longues années, ressemblait quelque peu à ces arbres en espalier dont les racines sont très puissantes, le tronc frêle et la frondaison magnifique ; le peuple paysan — voilà les racines rivées au sol, cachées au regard et d'une énergie indestructible bien qu'encore secrète ; le tiers-état est ce tronc faible et qui ne paraît servir que de trait d'union entre le bas et le haut de l'arbre ; et la noblesse, pleine d'éclat, répond aux feuilles, aux fruits et aux fleurs. Or, cette noblesse, suivant le principe politico-économique de Platon, répugnait à toute occupation hormis les charges de l'État et le métier des armes, ou, à la rigueur, les lettres et les sciences, considérant le négoce et à plus forte raison les travaux de l'art comme indignes d'un noble homme. Bon gré mal gré, les rois de Pologne durent donc faire appel à l'immigration pour ces professions et pour ces besognes. Toutefois, la force d'attraction et la force « centripète » de la Pologne furent telles qu'on s'y assimilait facilement et devenait vite de la famille.

à la fin du XIII^e siècle, à Cracovie, des Allemands attirés là par une quantité d'avantages civiques et professionnels : allégements, exemptions, dispenses, et mués aussitôt en « Germani polonicati », — que cette venue, dis-je, concorde avec l'épanouissement de la sculpture en pierre qui a lieu à la même époque.

En effet, dans les années 1340-1365, Cracovie devient l'endroit où fleurit le mieux l'art de tailler les images. Il est vrai qu'à ce moment on bâtissait en foule églises, chapelles, monastères qu'il convenait d'orner et de meubler ; — ce qui peut expliquer encore cette soudaine richesse en œuvres de la plastique. La cathédrale de Wawel, les églises de Notre-Dame, des Dominicains, des Franciscains érigées alors demandaient une décoration en rapport avec leur haute tenue architecturale.

Nonobstant l'immixtion allemande, si ce n'est justement grâce à elle, puisque le monde chrétien tout entier puisait à cette source commune d'idéal, de connaissance, de norme et de goût qu'était l'Ile-de-France, patrie de l'art ogival, — la sculpture polonaise du moyen âge, figurative et ornementale, tire de là son origine, pareillement à l'Allemagne, pareillement aux autres.

Comme de juste, la Pologne connut pour sa statuaire la période transitoire romano-gothique où la force dure et fruste s'unissait déjà à la tendresse, et la grandeur monumentale au pittoresque, — période dont la résonance se prolongea ici en échos fort avant, jusqu'à la première moitié du XIV^e siècle. Toutefois, dès la fin du XIII^e siècle, la plastique se dégèle, s'assouplit, s'anime.

LE TOMBEAU DE CASIMIR JAGELLON
à la Cathédrale de Wawel.
Photographie fournie par la « Société des Amis des Antiquités Cracoviennes ».

Les artistes commencent à doter leurs figures de grâce et de mouvement, et les plient plaisamment en *S*, — ce qui constitue même une marque caractéristique pour le quatrocento polonais.

Dans cette manière, il existe plusieurs statues ; les plus remarquables d'entre elles sont les deux Vierges dont voici la description :

La belle « Madone de Kruzlowa » [Musée National à Cracovie] du XIV^e^ siècle naissant, penchée à droite, en contrepoids de l'enfançon qu'elle porte sur son bras gauche, dessine avec son corps élancé et fluet une jolie arabesque en col de cygne ou, comme nous avons dit, en *S*. La Sainte Vierge a le cou long et rond tourné en lisse colonne, la figure large, le front haut et bombé, les tempes convexes, les yeux très écartés et bridés légèrement qui lui prêtent une expression de bonté simple et de placidité presque animale, le nez fin mais charnu, la bouche douce à la lèvre inférieure pleine et renflée, l'ovale en cœur, le menton menu, les mains délicates. Le haut de sa tête est couvert d'un voile qu'on sent de fine laine ; sa robe traînante aux amples manches épouse les épaules minces et tombantes, ondule en vagues de la ceinture aux genoux et se drape en droits plis sur les hanches, — le tout formant un lis renversé. Le bambino a une adorable frimousse, toute simplette, bien enfantine et si bénignement souriante ; mais son petit corps aux bras raides, aux lourdes attaches, est modelé sommairement, en poupard. La statue en son ensemble est lumineuse, sans trous, sans oppositions dans le clair-

obscur : la lumière glisse partout et enveloppe l'œuvre entière.

La seconde figure de la Sainte Vierge, d'un style identique quoique d'une époque bien certainement postérieure, la glorieuse Madone diadémée de l'église Saint-Nicolas à Cracovie, représente plutôt la Souveraine des cieux qu'une jeune mère, vierge par la pureté et femme par le charme ; de même que le petit Jésus qui tient dans ses menottes les insignes royaux paraît ici en Maître du Monde et non pas en doux enfant riant à la vie. Si dans cette statue le faire dénote plus de savoir, si le modelé est mieux venu et les attitudes plus souples, il y manque, par contre, la touchante ingénuité de l'autre, sa fraîcheur de sentiment, sa gaucherie pleine d'attrait. Et c'est même pour la supériorité du métier qu'il sied de classer la Notre-Dame de Saint-Nicolas à une date ultérieure, malgré quelques traits, telles sa flexion d'arrière en avant et sa silhouette serpentine, qui l'attachent au XIVe siècle. Pourtant, la différence dans les millésimes entre ces deux œuvres ne doit pas être bien sensible : la plastique progressait alors rapidement ; car, après une période de grande activité pour les maîtres-maçons [en Pologne ce fut au XIVe siècle], arriva le règne des faiseurs d'images, tout effort étant dès lors dirigé vers l'embellissement des édifices vides et nus jusqu'ici.

A part les Madones nommées plus haut, l'art du XIVe siècle compte à son actif les très curieuses clefs de voûte de la cathédrale de Wawel. Datant du temps de Casimir le Grand [1333-1370] et sculptées en bas-reliefs,

elles figurent l'archange saint Michel et la sainte Marguerite vainqueurs du dragon, saint Stanislas et saint Venceslas les deux patrons de céans, et le blason « Rawicz» de l'évêque Jean Grot. Bas sur jambes, les torses forts et ramassés, les têtes très grosses [le quart à peu près de la grandeur totale], ces figures se ressentent encore du Roman ; mais quelques visages y sont supérieurement modelés et même quelques-uns d'entre eux, bien expressifs. Sainte Marguerite, placée debout de trois-quarts, les cheveux flottants en boucles et ceints d'un bandeau princier, lève ses mains en l'air et rend grâces à Dieu ; un ours à la gueule ouverte, remarquablement rendu, l'étreint par la taille, la patte repliée comme un bras humain. La sainte, dans un mouvement charmant, incline en arrière son corps et s'appuie sur le pied droit, le pied gauche en retrait ; sa robe longue et sans manches se drape, souple et légère, voilant chastement les appas ; de même, le mantelet cache avec pudeur le sein, marqué à peine par deux menues rondeurs. Saint Venceslas sur le trône, le chef coiffé d'une toque à couronne, un fanion armorié dans une main et un glaive à la poignée terminée par un globe, dans l'autre, assis de face, mais tournant la tête de trois-quarts, montre un facies rude et inexpressif ; à son côté, contre ses jambes, largement écartées et armées de genouillères, de jambarts et de solerets à éperons — un écu en cœur tronqué, de l'antique forme française, blasonné d'une aigle. Saint Stanislas mitré, crosse au poing et bénissant de la dextre, siège, en une pose également frontale, sur son faudesteuil d'évêque

menuisé en *X* ; son buste puissant, grossièrement équarri et disproportionné, contraste par sa fruste primitivité avec les autres parties traitées magistralement : la figure calme et noble aux méplats savamment modelés, le camail et la simarre d'un travail surprenant, le bâton pastoral décoré des obligatoires feuilles à trois limbes, fignolé comme par un orfèvre.

Au même cycle de sculptures, appartiennent d'autres œuvres encore, tel le portail de l'église des Dominicains [à Cracovie] au décor floral où des tresses faites de fortes feuilles de vigne et de fougères découpées en dentelle, d'une variété infinie [1], alternent avec des oiseaux et des êtres fantastiques qui tiennent lieu de nœuds et de torsades ; et telles les clefs de voûte de la Maison dite des Hetmans [2], taillées en images d'hommes et de bêtes. Une d'elles représente un dragon héraldique, symbole

1. L'art classique employait comme sujet décoratif la feuille d'acanthe, et c'est elle qui fleurit les blocs et les surfaces jusqu'au XII^e siècle. A l'avènement du Roman, d'autres végétaux se glissent dans la décoration sculpturale et picturale ; dès lors, les feuilles de nymphéa, de lierre, de renoncule, de rosier, de fraisier, d'érable, de fougère, de chêne et de vigne en forment, du XIII^e au XIV^e siècle, le thème principal. Bientôt dans la composition décorative on prendra aussi pour thème les fruits de ces plantes et de ces arbres, les grappes de raisin, les glands de chêne, etc. A l'instar des autres pays, il en est pareillement en Pologne où pousse la même flore et où règne la même foi. Enfin, l'ère de l'Ogival arrivée, la fleur de lis florentine qui ne diffère que de fort peu, comme meuble héraldique et comme motif ornemental, de celle du Royaume de France, passe telle que, avec sa silhouette trilobée, dans tous les arts du gothique polonais et devient un de ses signes distinctifs.

2. Sise également à Cracovie, sur la Grand'Place [*Rynek*].

LE TRIPTYQUE DE WIT STWOSZ FERMÉ

Photographie fournie par la « Société des Amis des Antiquités Cracoviennes ».

de la vigilance, au corps annelé et vermiculaire noué en boule, aux ailes repliées, à la figure quasi humaine, ridée au front, dentée à la bouche grande ouverte et munie d'oreilles d'âne qui surmontent, ainsi que des cornes, un crâne pelé. — Sur une autre de ces pierres-vousseaux est sculptée, à la manière tout ensemble réaliste et fantasque, une chienne : le dos en dôme, la face moitié gueule d'animal, moitié visage humain, les pattes palmées, les mamelles en poire que tettent goulûment trois petits accrochés dans des poses variées et étonnamment vraies. Et la troisième figure n'est rien moins que le portrait authentique de Casimir le Grand : le roi tient de biais sa tête couronnée ; ses cheveux longs et fournis tombent, bien ondulés, des deux côtés des joues qu'encadre une courte barbe, et forment une frange épaisse au-dessus des sourcils broussailleux ; une moustache retroussée ombrage sa bouche au dessin très pur, et entre les globes de ses yeux saillants et fort éloignés l'un de l'autre avance un nez droit et fin.

Toutes proches par leur style et par leur genre, à la fois figuratif et ornemental, sont les têtes polychromes de grandeur naturelle, fixées jadis aux parois de la Salle des Ambassadeurs au Château royal de Cracovie [1]. Une de ces figures, brachycéphale-blond bien certainement, à la chevelure drue mais plate, coupée au ras de l'oreille et couvrant le front presque en entier [ainsi que la taillent jusqu'à présent les Mazours et les Cracoviens], dut être

1. Aujourd'hui, elles font partie des collections de la famille Tarnowski.

faite, trait pour trait, d'après un *glebæ adscriptus* d'autrefois, tant elle a le type paysan : lignes du visage, air, sentiment. Aujourd'hui même on rencontre à chaque pas en Pologne, dans la vie et dans l'art, ce nez droit un peu gros du bout, ces lèvres bellement arquées quoique assez fortes dans un masque carré par le renflement des tempes et par le développement des mâchoires, ces méplats énergiques, ces joues sèches et, brochant sur le tout, cette expression fermée et rêveuse. — Aussi polonaise en sa construction qu'en son caractère, mais de fière mine et de haute race, paraît être une autre tête de la série. C'est une mince figure d'adolescent sur un col long et frêle ; ses yeux largement fendus, sa bouche petite et bien ourlée, ses sourcils relevés en tracés nets sur un front haut et lisse, son nez aux fines narines et légèrement busqué lui font une joliesse délicate. — Dans les effigies de ce manant et de cet aristocrate, le « primitivisme » de la facture marque clairement la date du quattrocento polonais tout autant que dans cette face de basochien, étroite, maigre, anguleuse, dont le nez flaireur et gourmand descend sur la bouche à la lèvre inférieure lourde et charnue et dont le menton avance « en galoche ». — Mais quel millésime mettre sur les deux sculptures que voici : celle, au front bas et bosselé enfermé entre la ligne droite des sourcils qui couvrent et délimitent l'arcade sourcilière et entre les cheveux redressés en flammèches, au nez un tantinet crochu, à la bouche tourmentée et mauvaise au milieu des joues rondes, molles et larges ; et cette autre, gaie, malicieuse et pleine de dis-

tinction dans le dessin, bien que forte de pommettes et grasse de menton ? Par la conception de la forme et par la manière de la rendre, elles approcheraient plutôt de la Renaissance, qui pourtant est encore inconnue en Pologne et ne le sera pas de sitôt.

Il y a même comme un assoupissement au temps qui la précède, et l'on ne relève de cette époque en lisière que de petites œuvres, d'ailleurs exquises dans leur sincérité naïve et très pures de style — objets de culte, bibelots de piété, dont les plus appréciés sont les reliquaires de l'église sous le vocable de Tous-les-Saints [à Cracovie][1] et le crucifix de la reine Hedvige[2] [à la cathédrale de Wawel], composition saisissante par son accent tragique. De-ci de-là encore, un blason ou un portrait taillé à même sur un abaque ou sur un corbeau, — bien peu de choses en somme, constituent la statuaire et la décoration sculpturale à ce moment d'arrêt. Et ce n'est que vers l'an 1450 que, dans la sculpture, un certain renouveau se fait voir. Fut-il provoqué, comme quelques historiens d'art le disent, par cette grande personnalité du monde médiéval polonais que fut le cardinal Zbigniew Olesnicki ? ou bien, sont-ce là les prémices annonçant une nouvelle époque d'art ? On le croirait plutôt.

Il est vrai cependant qu'Olesnicki érigea la superbe

1. Ils appartiennent à présent au Cabinet de l'Histoire de l'Art à Cracovie.

2. Hedvige d'Anjou, femme de Ladislas Jagellon, régna de 1384 à 1386 et mourut en 1399.

crypte de l'église Sainte-Catherine, dont les parois en pierre de taille, creusées de belles arcatures, demandèrent incontinent des statues pour leurs niches. Aussi, ne tardèrent-elles pas à se peupler de saints et de saintes. La plus remarquable d'entre ces figurines est la Vierge Marie qui garde le portail. Debout sur une console et abritée sous un dais à clochetons, elle semble de la même famille que les Madones de Kruzlowa et de l'église Saint-Nicolas. Mais, pareille à celles-ci par l'inflexion de son corps fluet et par le geste maternel plein de grâce, cette petite Vierge est de proportions plus justes. Elle les surpasse également quant à la valeur décorative, avec la robe à grands plis qui, tombant très bas, se joint au support, pour former un ensemble ornemental d'un effet fort réussi, effet que la partie architecturale, fléchettes et arcades ouvrées, complète avantageusement.

Toutes ces sculptures, grandes et petites, monumentales et décoratives, qu'elles soient du XIV^e^ siècle ou de la première moitié du XV^e^, restent pour nous, comme de coutume, sans paternité connue. Et il n'y a que quelques noms d'artistes qui nous parviennent de cette époque, notés d'une encre pâle sur de vieux parchemins, à l'occasion des mariages, des procès, des décès, des affaires de jurande, noms du tailleur d'images *Nicolas*, de *Georges le sculpteur*, du maître *Laurent de Magdebourg* reçu en 1460 bourgeois de la ville de Cracovie et y exerçant depuis le métier d'imagier, d'*Henri Parler*, auteur présumé des sculptures en pierre de Notre-Dame.

Si « le buste survit à la cité », selon le mot du poète, la souvenance de son créateur est de bien peu de chose, lorsque le temps s'en mêle, — surtout au moyen âge et surtout en Pologne. Les années ensablent la trace de tout effort individuel, et pour étudier l'histoire de ces artistes, leur pensée, leur goût, leur apport, il faut considérer les collectivités qu'ils fondent et où ils se confondent : les monastères avant et les corporations ensuite. Jusqu'au XII^e siècle c'étaient ceux-là qui servaient d'ateliers et d'écoles d'art ; depuis, ce furent celles-ci. Et là, dans ces associations où l'on mettait les âmes en commun, chaque compagnon travaillait à sa tâche sans autre ambition que faire de son mieux, sans autre désir que gagner son pain, sans autre espoir que mériter du Ciel. A la tête, comme chef moral et professionnel, était placé un maître portant en Pologne le titre de « parler », qui avait à charge de diriger les travaux et de disposer de ses artisans, suivant la besogne à répartir : les uns, afin de tailler les figures, les autres, afin de blasonner les pierres d'emblèmes et d'armoiries; d'autres encore, afin de parer les fûts, les chapiteaux, les portails de motifs ornementaux où la flore et la faune s'unissent au caprice de l'imagination, ou bien — afin d'inscrire, en langage allégorique de formes, une idée pieuse et d'éterniser dans quelque coin, pour les initiés, une sainte parabole. Car ces obscurs artistes, gens de peu, humbles ouvriers qui ne recherchent point la gloire, se contentant de complaire à Dieu et à ses fidèles, connaissent à fond, outre leur métier, la mystique, la symbolique et l'iconographie

chrétiennes, et sont fort au courant de la science héraldique [1].

1. A l'Occident la héraldique, qui date du temps des Croisades, prend à la fin du XII^e siècle un caractère régulier et se soumet aux lois désormais immuables. En Pologne, c'est à partir du XIV^e siècle que les peintres et les imagiers composent des armoiries aux nobles hommes du pays, se conformant, dans la partition de l'écu, la disposition des pièces honorables, le choix des émaux, des métaux et des fourrures, aux règles déjà établies ailleurs.

CHAPITRE IV

LES TOMBEAUX

En plus des édifices sacrés et profanes, tous élancés vers les cieux comme des oraisons jaculatoires, en plus des saintes images aux faces douces et aux gestes naïfs, en plus de l'ornementation, ciselée, ajourée, d'une invention si riche et si multiforme malgré la stricte discipline du style, — en plus de tout cela, le Gothique dota quelques contrées du pays polonais [Grande Pologne, Silésie, Cracovie même] d'œuvres qui relèvent de deux arts à la fois, de l'architecture et de la sculpture, j'entends de monuments funéraires.

Comme premier en date parmi eux, se présente le sarcophage avec la statue gisante de Ladislas le Bref [1306-1333], dressé au-dessus du pavement à la cathédrale de Wawel[1]. Ce monument, initialement polychrome, porte au complet les marques significatives de l'Ogival primaire. La grande figure du monarque, vêtue du manteau cérémonial, les insignes de la royauté à la main, a le chef, que ceint une couronne, posé sur un coussin et

1. Jusque-là, les plaques qui recouvraient les tombeaux étaient au niveau des dalles et formaient un plan uni avec elles.

les pieds appuyés contre une console à ogives. Le masque paraît reproduire authentiquement les traits rudes du souverain, tant à l'exclusion du banal et du conventionnel, il y a là de caractère et tant il y a là de franchise. Le sarcophage aux contours sévères, que nulle corniche ne relève, est chargé sur les parois de « plourants » en bas-relief, alignés dans les arcatures simulées, deux par deux, symétriquement, sans variété et sans recherche.

Combien plus somptueux et d'une invention plus généreuse se montre le tombeau du fils de Ladislas, Casimir le Grand, — tombeau digne de celui qui, selon le dicton populaire, « laissa la Pologne en pierre après l'avoir trouvée en bois » et qui le premier des rois polonais fut en contact direct et constant avec la civilisation occidentale [1]. Le mausolée, mi-partie de grès et mi-partie de marbre rouge de Hongrie, est décoré sur les côtés de personnages assis qui figurent les États pleurant la mort du roi. Lui-même, la face empreinte de bonté grave et de sagesse, gît en majesté, ayant à ses pieds un lion, symbole de la puissance. Au-dessus du sarcophage s'étale un baldaquin à la voûte étoilée, soutenu par huit colonnettes déliées et lisses, coiffées de riches chapiteaux. L'œuvre est de tous points parfaite, et la noblesse de ses

1. Casimir le Grand [1333-1370], par sa sœur Elisabeth, femme de Charles-Robert, roi de Hongrie, était allié à la Maison d'Anjou. Comme souvenir de ce temps d'amicales relations, on garde en Pologne un superbe coffret en ivoire, de travail français, où sur les quatre côtés et le couvercle figurent en fine sculpture les prouesses de Lancelot, les amours de Tristan et Yseult et d'autres belles histoires du cycle breton.

LA MORT DE LA VIERGE
Panneau médian du triptyque de Wit Stwosz.
(Notre-Dame de Cracovie.)

Photographie fournie par la « Société des Amis des Antiquités Cracoviennes ».

lignes, l'harmonie de son ensemble, le goût et la finesse de ses détails font qu'elle se rapproche du gothique français, plus que tous les autres monuments de la Pologne médiévale.

Écrin de tant de joyaux d'art, la cathédrale de Wawel renferme, outre les précédents, deux beaux tombeaux encore qui sont céans pour perpétuer la mémoire des deux Jagellons, rois et fils de roi. Celui de Ladislas II [1386-1434], d'un style par endroits quelque peu bâtard grâce aux additions postérieures qui tiennent de la Renaissance, supporte une statue tombale fort remarquable par le rendu suprêmement réaliste où rien n'est embelli, rien oublié, où tout se manifeste brutalement véridique et exact. Tel que le roi fut de son vivant, comme stature et comme visage, tel on le voit en pierre, gisant sur son tombeau : mince, presque petit et entièrement glabre. Sa tête chauve, surmontée d'une haute couronne, repose sur un coussin, tandis qu'un couple de lions accroupis veille à droite et à gauche. Un tabard rejeté sur l'épaule couvre de plis obliques le justaucorps du roi, mais laisse voir les fortes jambières d'armure terminées par les solerets à la poulaine, ainsi que les mains royales qui gardent sur ce dernier lit de parade — tout comme au sacre, naguère — un globe crucifère, un sceptre et un glaive au pommeau rond et à la fusée en torsade, engainé dans un fourreau finement ciselé. La partie architecturale du mausolée est noble de composition et sobrement décorée : sur les quatre faces du tombeau se suivent, par groupes correspondants, les figures des traditionnels

« États en deuil » que les écussons aux armes de toutes les terres de la Couronne cachent à mi-hauteur ; au bas du sarcophage, sur le soubassement, les chiens, le long des marches, courent un faucon ; — ce qui symbolise la mort, car on relâchait, selon l'usage, après le trépas du seigneur, son gerfaut favori. Par son sentiment général, de même que par son côté technique, cette œuvre simple et vraie paraît bien médiévale, quoique çà et là un contour plus arrondi, un agencement plus souple, un rien de plus de symétrie font penser aux prodromes d'un autre ordre, d'un autre style qui pointe aux confins du Gothique. De sorte que le dais qui s'élève au-dessus du monument et qui est franchement renaissance [il fut érigé en 1524 par le roi Sigismond Ier le Vieux], non seulement ne choque pas ici, ni ne nuit à l'ensemble, mais l'enrichit et l'achève heureusement.

Si nous ne savons pas à qui l'on doit le tombeau de Ladislas, celui de Casimir Jagellon porte la double signature de Wit Stwosz et de Jorg Hubert, son élève [1], et fait partie de l'œuvre bel et abondant du grand maître Cracovien, œuvre qui, situé à la limite de deux époques d'art, conclut l'une et marque le début de l'autre.

C'est de cet artiste *primo gradu*, de ses travaux, de son école et de son influence que nous allons parler présentement.

1. Jorg Hubert, de Passau [en Bavière], besognait sous la direction et d'après les modèles du maître Stwosz, lorsqu'il s'agissait de travaux en pierre.

CHAPITRE V

WIT STWOSZ.
SON ŒUVRE ET SON ÉCOLE

La personnalité de Wit Stwosz qui, par une coïncidence des plus rares, fut un esprit bien représentatif de son époque et un artiste puissamment original, domine l'imagerie en bois et en pierre du moyen âge finissant, tant en Pologne que dans l'art septentrional tout entier.

A part cette constatation fondamentale, rien dans l'histoire du maître qui ne soit obscur, à commencer par son patronyme, puisque d'aucuns l'appellent Veit Stoss et d'aucuns, comme plus haut, Wit Stwosz [1]. Est-il

1. Son nom s'orthographie par ses contemporains de diverses façons, tantôt à l'allemande et tantôt à la polonaise : Stoss, Stosche, Stosz ou Stwosz. C'est justement de cette dernière manière que le maître signa le tombeau de Casimir Jagellon ; et c'est ainsi que, sur les registres municipaux, s'inscrit son fils Stanislas. Quant à l'origine du grand artiste, la difficulté de lui désigner une patrie devient encore plus ardue : les membres de la famille Stwosz naissent dans dix villes différentes et viennent de dix côtés. Les uns sont natifs de Nuremberg, les autres de Cracovie, et il y en a qui arrivent de Harro, comme ce frère de Wit — Matthieu, orfèvre et maître-juré de la Corporation des orfèvres cracoviens. Tout aussi malaisé que d'établir la provenance « matérielle » de Wit Stwosz est d'indiquer sa filiation spirituelle ;

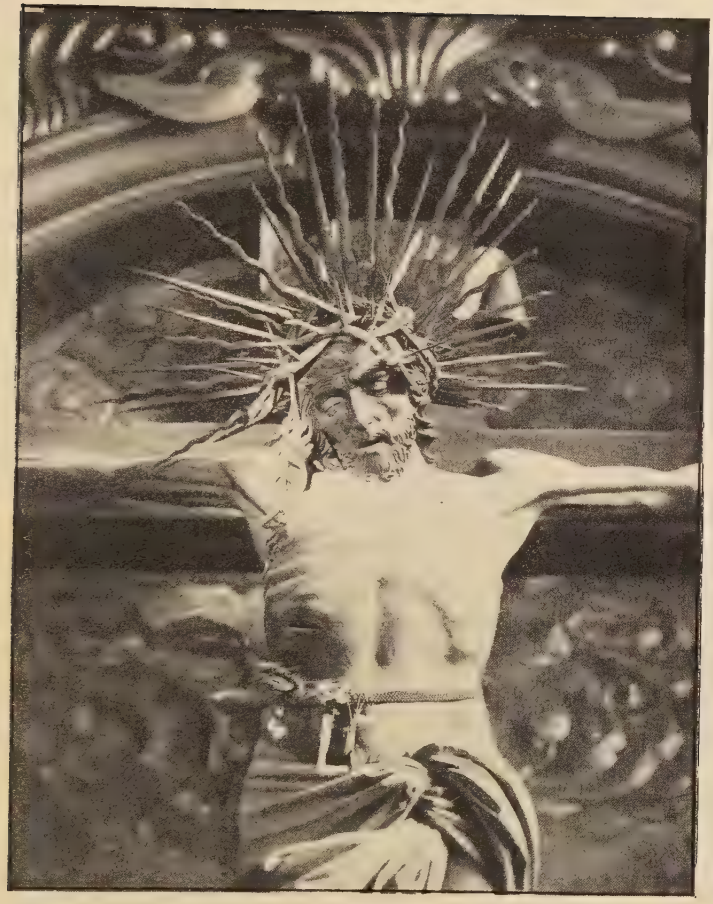
né en 1438 à Harro, en Transylvanie, dans une colonie saxonne ? Ni la date, ni le lieu de sa naissance ne sont sûrs. Les uns le disent Allemand, parce qu'il vient de Nuremberg et y retourne, après une vingtaine d'années de vie laborieuse à Cracovie ; mais, n'est-il pas plutôt Polonais, comme le soutiennent les autres ? Les faits matériels étant fort incertains, il ne reste, pour sortir de cette perplexité, qu'à se tourner vers les arguments d'un ordre psychologique, vers l'analyse de son génie et de son caractère :

A quelle nation s'apparente-t-il le plus, et avec quel esprit cadre le mieux le tempérament du maître ? Tout est là.

Tandis que dans les actes de la ville de Nuremberg, avec laquelle il eut des démêlés cruels [il y fut condamné à la marque infamante au fer rouge], on le traite de « unruhig heylose Bürger — irrig und gescheig Mann », sur les pièces officielles de la municipalité de Cracovie on le qualifie, à l'opposé, d' « homme sage et grave, fort appliqué dans son art, bienveillant compagnon, dont toute la Chrétienté loue les ouvrages ». Vérité en deçà de l'Oder, erreur au delà ! pour paraphraser la célèbre parole.

Regardons maintenant en quels traits est gravé son œuvre et constatons combien il tranche sur le fond de la création allemande. Il suffit de comparer — et je

car il fit son éducation artistique aussi bien en Allemagne qu'en Pologne où il ne manquait pas, dans la première moitié du xv[e] siècle, de maîtres imagiers et de tailleurs de pierre.



JÉSUS-CHRIST SUR LA CROIX
attribué à Wit Stwosz.
(Notre-Dame de Cracovie.)

Photographie fournie par la « Société des Amis des Antiquités Cracoviennes ».

prends un exemple entre mille — la rudesse germanique de Krafft dans ses « Stations du Chemin de Croix » [à Nuremberg], si lourdes par l'ordonnance des personnages courts, trapus, tassés, vulgaires et d'un réalisme impitoyable [un sbire tire par les cheveux, afin de le redresser, Jésus tombé sous la croix], avec la pathétique vérité de Stwosz dans le même sujet, avec la souplesse de ses figures, la haute poésie de son inspiration religieuse.

D'ailleurs, les Allemands eux-mêmes voient toute la dissemblance qui sépare d'avec leur art l'art de Wit Stwosz. « Il est un maître, dit en parlant de lui l'un d'eux[1], chez qui on n'observe aucun des signes propres au peuple allemand ; la chaleur, la véhémence inquiète de cet artiste sont les marques plutôt des Français et des Polonais[2]. »

Ceci ne prouverait-il pas, tout au moins, que ce style à la fois passionné et élégant, véridique et pourtant idéaliste, qui dès sa maturité fut le sien, le maître dut l'acquérir hors de l'Allemagne. Et s'il provient de son propre fond, s'il est l'expression de sa propre individualité arrivée à l'épanouissement, il concorde au mieux avec la forme que prend en Pologne le gothique tertiaire, et même, d'une façon générale, avec l'innéité du génie polonais, le long de ses formations esthétiques. A telles enseignes, que Wit Stwosz apparaît à nos yeux comme l'aboutissement d'une des deux forces, d'une des deux

1. R. Vischer. *Studien zur deutschen Kunstgeschichte.* Stuttgart, 1886.

2. Cet avis est partagé par un autre historien d'art allemand, Daun, dans son livre *Veit Stoss.* Leipzig, 1903.

faces de l'âme polonaise : le Gothicisme ; ainsi que, quatre siècles après, Matejko en sera l'aboutissement plastique d'une autre : le Romantisme [1]. Donc, quoi qu'il en soit de sa naissance, Veit Stoss ou Wit Stwosz, n'importe ! appartient bien à la Pologne, tant par sa physionomie morale — familière ici, étrangère et tellement honnie là-bas — que pour son apport à la terre polonaise et pour ce qu'en richesse intérieure, par le phénomène de la réversibilité, il reçut de cette terre vive, nuancée, amicale.

Wit Stwosz, imagier en bois, fut à l'occasion tailleur de pierre et fondeur, graveur et orfèvre, architecte et ingénieur. Aussi, en vertu de cette universalité, Cracovie lui décerne le titre de « magister mechanicorum ». Ses travaux fort nombreux et de toute espèce se trouvent répandus en Pologne, en Hongrie, en Allemagne : Nuremberg possède de lui une œuvre-maîtresse, le tombeau de saint Sébald et la tout exquise « Couronne de roses », sept médaillons représentant les sept joies de la Vierge [l'église Saint-Laurent] ; Cracovie est peut-être la plus favorisée, ayant outre son triptyque deux choses capitales encore, sûrement dues à son ciseau, et quelques autres d'une paternité moins certaine ; Wloclawek renferme dans sa cathédrale un tombeau sculpté par le maître, et Gnésen détient le mausolée du cardinal

1. Encore que le maître gothique possède pas mal de signes du Romantisme polonais, et que le grand peintre romantique ait un esprit bien médiéval, servi par un œil de parfait réaliste. Affaire de dosage, évidemment.

Zbigniew Olesnicki, qu'il fit ou qu'il inspira, on ne sait.

Tout ce qui est sorti de ses mains, qui selon le besoin tantôt caressent, tantôt rudoient la matière, se distingue par une composition savante, par une originalité profuse dans l'ornementation, et surtout par une puissance d'expression et un réalisme de bon aloi dans les visages et dans les attitudes, dignes d'un Ligier Richier.

Pour commencer, arrêtons-nous devant le triptyque sculpté en trois modes : ronde-bosse, haut et bas-relief et rehaussé de couleurs, qui passe avec raison pour le chef-d'œuvre du maître et dont s'enorgueillit Cracovie. Stwosz l'exécuta à son second séjour dans cette ville [1], en vue d'en faire un retable pour le maître-autel de Notre-Dame. Il travailla douze ans environ à cette « œuvre qui le recommande aux siècles futurs », disent les documents de l'époque. Bâti et taillé en plein bois, doré et enluminé, ce triptyque, qui mesure 13 mètres de haut sur $5^{m},37$ de large et $1^{m},26$ de profondeur, comprend : une prédelle — partie étroite et oblongue ; un panneau médian — centre, au triple point de vue : thématique, liturgique et esthétique, de la composition entière ; des volets fixes et des volets mobiles, et un sommet formé par un groupe de figures sous un baldaquin. L'ensemble se divise en plusieurs étages, en force compartiments et, comme conception, en deux plans, terrestre et céleste : en bas — la vie et la mort, au-dessus — la gloire éternelle. C'est la *Légende Dorée* du bien-

1. Il y arriva, pour la seconde fois, en 1477.

heureux Jacques de Voragine qui a fourni les sujets à Stwosz; et le sculpteur, se basant sur la version de l'hagiographe italien, nous conte à son tour et à sa façon, allant du tragique au burlesque et du terrible à l'angélique, l'histoire de la Vierge Marie et la geste de son Fils.

Sur le panneau médian, en personnage central, on voit la Mère de Dieu à l'instant même où, comme un lis fauché, elle s'affaisse prête à rendre l'âme, toute juvénile et toute virginale avec sa petite tête penchée, ses cheveux dénoués qui ruissellent en cascade, sa douce figure au modelé encore enfantin, son corps gracile sous une longue robe à mille plis. Posté derrière, saint Jacque le Majeur soutient sa suprême défaillance, et les autres Apôtres qu'elle voulait à sa mort l'assistent, rangés auprès. A gauche, saint Pierre lit dans un livre ouvert les oraisons des agonisants ; près de lui se tiennent saint André avec une cassolette, et plus loin vers le cadre, deux Élus, le premier portant un bénitier et le second balançant un encensoir. A droite, saint Jean, le plus tendre et le plus aimé des Disciples, se baisse légèrement pour s'essuyer les yeux avec le pan de sa tunique. En retrait, sur le deuxième plan, sa face aigre tournée de profil — saint Thomas ; et à côté, une figure, joues gonflées, lèvres en boutoir, souffle symboliquement la flamme d'une lampe. Sur un rang encore plus reculé, sainte Marie, la femme de saint Jacques, et près d'elle, saint Denis restent recueillis et inertes. Chaque masque décèle son secret intime, révèle les sentiments de son possesseur dans le Drame ultime, marque sa place dans

la divine Légende. Chacun des saints personnages réagit à sa manière et vit l'événement selon sa nature, et tous portent les signes de leur histoire. Saint Pierre, avec sa figure plébéienne, labourée de rides, usée et rugueuse, estampée sur le nez d'une verrue grosse comme un pois chiche, avec ses yeux pensifs et sa bouche bonne et sans malice, accepte en résigné, en homme du peuple et en prêtre, la mort de la Sainte Vierge ; par contre, saint Jean laisse lire sur ses traits délicats, sur ses lèvres rases et dans la tristesse de son beau regard, combien il en est touché au vif. Il y va ainsi des autres : protagonistes et comparses. Au-dessus de ces figures de grandeur plus que naturelle, dans le ciel étoilé que sillonnent les anges jouant du rebec, du théorbe et de la viole, Jésus-Christ reçoit l'âme de sa Mère en son enveloppe charnelle un rien amenuisée et à peine plus liliale : Après la vie purgative, la vie éternelle. — Le tableau est fermé par un arc creusé en rigole et constituant un chapelet de réduits où des petites statuettes de Prophètes se suivent tête-bêche, les supports des uns servant de baldaquins aux autres. Aux quatre angles de l'encadrement formant armoire autour du triptyque se placent des niches que remplissent quatre Pères de l'Église : saint Ambroise et saint Augustin, saint Grégoire et saint Jérôme. Et, comme point terminal et conclusion de l'œuvre, comme dernier acte du Drame, — le dénouement et la glorification, l'entrée dans la vie unitive et dans l'apothéose de celle qui fut la *Mater Dolorosa* aux sept douleurs : le « Couronnement de la Vierge », par Dieu le Père et par le Fils

de Dieu. Sur les deux flancs de ce groupe, bords dextre et senestre, volent des anges musiciens, et aux extrémités veillent, en gardes fidèles, dans les guérites latérales, les saints patrons de la Pologne, saint Albert et saint Stanislas, vêtus de leurs habits pontificaux.

Voici pour le panneau médian, le faîte et la bordure.

Sur les volets de gauche et de droite se déroulent les scènes de l'existence ici-bas de la Vierge Marie et du Christ, — depuis la Nativité jusqu'à la Crucifixion.

Or donc, dans cette œuvre vaste et touffue, dans ce gigantesque missel sculpté, l'artiste a représenté tout le mystère de la Rédemption avec ses prolégomènes et son épilogue, commençant par l'arbre de Jessé qui se ramifie sur la prédelle et finissant, sur le sommet de l'armoire, par un finale céleste. La béatitude de la Vierge Marie lors de l'annonciation qui lui fut faite et les pures joies de sa jeune maternité ; les gentillesses de l'enfance de Jésus, les sublimes grandeurs de sa destinée d'homme et les miracles de sa divinité ; les affres de la double Passion, celle du fils et celle de la mère ; les merveilleux récits de l'Évangile avec ses incidents d'allégresse et de deuil, — tout y passe, tableau par tableau. L'admirable Légendaire chrétien est encore une fois déterminé, homologué, authentifié par l'Art. Et Wit Stwosz, par son œuvre où le gothicisme extatique et parfois si terre à terre entre de moitié avec une fougue romantique, angoissée... inquiète... cherchant à s'exprimer violemment, passionnément, à plein cri, — Wit Stwosz, dis-je, se place parmi les visionnaires qui eurent leur révélation du surnaturel

et parmi les maîtres, curieux de la vie, qui reçoivent du monde visible une perception très aiguë et très nette.

En effet, chez Stwosz se rencontrent deux conceptions esthétiques : le réalisme qui observe et transcrit la nature, et l'idéalisme qui hausse le ton, double le volume, charge les caractères des êtres et des choses, en stylisant, en transposant toujours, en embellissant même quelquefois. Cette double faculté de voir juste et de voir grand marque tout dans la création du maître : forme et fond. Portraitiste fin psychologue, il sait mettre la pensée et l'émotion sur la face humaine et il sait la modeler en savant anatomiste. Que de force et que de vérité, quel sens dramatique dans sa manière de creuser les orbites et d'y enchâsser les yeux, de voûter un front, d'arquer une bouche, de courber un nez en bec d'aigle ou de l'aplatir en pied de marmite, d'accuser les méplats, de plisser la peau des bajoues, de buriner les rides, de boucler une chevelure et une barbe, de tracer une arabesque avec une robe ! Pareillement aux visages, les mains des héros et des héroïnes de Stwosz ont leur éloquence émouvante. D'une variété infinie, appropriées au type physique et psychique de l'individu, elles possèdent tout un répertoire d'expressions, de mouvements et de poses : prient, bénissent, s'étonnent, appellent, empoignent, effleurent.

Les attitudes et les gestes des corps, souples et naturels [bien que toujours d'un grand style], sous les draperies à cassures si caractéristiques du moyen âge, s'opposent et se répondent symétriquement, à l'instar des parties d'un choral, de groupe à groupe et d'un bout

de l'assemblée à l'autre, dans une composition de Stwosz. Cela seul déjà prêterait à l'ensemble quelque raideur ; mais cette rigidité voulue se fige davantage encore par une cause occasionnelle : les obstacles et les embarras que crée, pour la disposition des masses et des volumes, dans les tableaux sculptés, la matière sculpturale elle-même. Car ici l'artiste, pour agencer son œuvre, n'a pas, parmi ses procédés, la grande ressource des peintres qui consiste à lier les surfaces et à en adoucir les passages par la fluidité des teintes neutres et des demi-teintes.

Et comment éviter aussi dans les hauts-reliefs à plusieurs figures, espacées en largeur et en profondeur, que celles-ci ne soient, par des trous d'ombre, séparées et délimitées ? Comment parer à une intermittence, à des « points d'orgue », si j'ose le dire, entre les parties composantes ? L'emploi des bas-reliefs intercalaires, dont Wit Stwosz use fréquemment, obvie dans une certaine mesure à cet inconvénient inhérent aux ouvrages de ce genre. D'ailleurs, le maître se sert de tous les moyens à sa portée pour obtenir le plus d'unité possible dans ses vastes compositions et joue fort adroitement du clair-obscur. Ainsi, il éclaire les visages, en les levant vers le haut, chaque fois que la logique le permet ; il jette la lumière çà et là, en laissant les places vides et lisses. De même, les saillies des plans successifs sont chez lui savamment graduées, suivant l'éloignement et la position, et vont du bloc épais qui se rapproche de la ronde-bosse à la mince pellicule gravée où fuient dans le lointain les lignes d'un menu paysage. Afin de pallier les diffi-

cultés de la perspective, il a recours à d'habiles artifices : il établit ce que je nommerais des plates-formes, surélève les figures les unes au-dessus des autres et ne les met qu'à son escient sur le même niveau. Quelquefois encore, il les allonge et les amenuise, soit pour des raisons d'optique, soit pour indiquer ainsi leur caractère supraterrestre.

Il en résulte que sa sculpture est toujours pittoresque, autant qu'elle est, pour la plupart, dramatique, grâce à l'emphase du style et à l'accentuation des types.

De ces types, hommes et femmes, aussi reconnaissables à première vue que les géants de Buonarroti ou les vierges énigmatiques d'Andrea de Cioni, Stwosz assortit sa propre humanité, bien distinctive. Mais, outre les signes de leur filiation, ils portent la marque de leur origine : le maître les a créés d'après les fils et les filles de la Pologne. Et même, quelquefois, à l'exemple de ses contemporains, maîtres familiers du XV^e^ siècle, il fit poser, pour les saints personnages, ses intimes et ses protecteurs. Ainsi, nous avons dans le panneau « Jésus au milieu des Docteurs » les portraits fidèles du cardinal Zbigniew Olesnicki, de Philippe Callimaque Buonaccorsi, historien et biographe [1], et du conseiller Heydek, notable bourgeois et ami de l'artiste.

Si nous avons qualifié de pittoresque l'œuvre de Wit Stwosz, c'est qu'il s'y montre autant peintre que sculpteur, cherchant ses effets non seulement dans la forme,

1. 1437-1497.

mais aussi, par les oppositions et les variations des ombres et des clairs, dans la couleur. Ici, il enfoncera un visage dans le noir, en le baissant et en lui mettant un auvent des deux mains enlacées ; là, il fera rayonner une face en extase, levée vers les cieux.

Le triptyque, du reste, abonde en trouvailles d'éclairage, de mise en scène, d'expression et de facture. Les unes enchantent par leur grâce, les autres surprennent par leur hardiesse ; et Stwosz fait montre partout d'un génie original et conceptif. Au Christ il trouve une beauté toute neuve, plus mâle que celle qui fut dans la tradition médiévale ; avec une bizarrerie charmante, il encage, tel un bel oiseau du Paradis, dans un ambon juif — manière de tonnelle à claire-voie — Jésus, garçonnet joli et sérieux, et l'isole de la sorte des grotesques rabbis [« Jésus parmi les Docteurs »] ; ou encore, dans la scène tirée des Apocryphes [« Le Christ descendu aux Limbes »], il donne libre cours à une fantaisie burlesque [tellement peu fréquente dans l'art polonais], en peuplant son Enfer de diables à corps larvaires, aux bras en arêtes de poisson, aux globes oculaires saillis des orbites et au nez crochu dans des gueules crénelées d'immenses dents, flanquées d'oreilles en faucille et surmontées de cheveux dressés par flammèches, — diables qui gardent Adam et Ève, si vrais et si vivants en leur nudité totale. Mais, d'entre ces inventions, dramatiques ou plaisantes, il y en a une, dans l' « Ascension de Jésus-Christ », qui véritablement est d'un grand poète. On y voit les Apôtres autour d'une colline rocheuse, le cou tendu, les yeux au

ciel, en quête de ce qui vient de disparaître. De la vision miraculeuse plus rien ne demeure ici-bas, sinon l'empreinte rayonnante des pieds, laissée sur le tertre par la divine présence tantôt envolée dans l'azur. — Bien certainement, ces imaginations qui se comptent dans le triptyque par dizaines, ne sont pas toutes de son cru ; et il est probable que pour quelques-unes Stwosz dut s'inspirer, abstraction faite d'autres sources, des mystères que jouaient alors les confréries, les jours de fêtes carillonnées. Cependant, la plupart de ses arrangements, étant uniques dans l'art septentrional, ne peuvent que lui appartenir en propre, — comme, notamment, ces anges en plein vol chantant la gloire de la Vierge, qui relient les deux extrêmes de l'œuvre : l'humain avec le divin, la désolation avec la béatitude.

Pour fonds, les panneaux sculptés du triptyque ont fort souvent un paysage de songe, mystérieux, fascinant, semblable aux champs de tableaux de Léonard déchiquetés de roches, traversés de cours d'eau en méandres. Quelquefois, le maître polonais place derrière ses personnages une « fabrique », un coin d'architecture, et parfois, pour un décor, recourt au peinturage. Dans la « Nativité », par exemple, il peint une vue où ondoient deux collines qui portent, entre des arbres rares et dénudés, un bourg ceint de murailles avec un château fort et une église. D'ailleurs, les emprunts faits par Wit Stwosz à la peinture ne s'arrêtent point là ; il enlumine de teintes vives les robes, jonche de fleurs éclatantes le sol herbu, et colore maints détails d'azur, de sinople et d'or.

La décoration architecturale du triptyque : le baldaquin qui le couvre au centre et aux ailes, les bordures qui l'encadrent, les fleurons et fléchettes qui l'ornent en abondance, procède de la dernière phase de l'ogival flamboyant, où sur la beauté stricte des lignes l'emportent les effets pittoresques. Mais, outre qu'il y courbe et arrondit, selon la mode nouvelle, les formes jaillissantes qui ont eu jusqu'ici à charge d'accuser le caractère vertical de toute œuvre gothique, — Stwosz, pénétré du goût polonais, y surajoute un autre élément encore issu de la traditionnelle construction en bois : les motifs « prismatiques », corsant ainsi le style déjà par lui-même fort luxuriant. Même les tiges et les feuilles de son ornementation florale, bien qu'il les stylise à la manière du temps, sortent tordues, froissées de ses mains fiévreuses et se collent, comme pliées par un coup de vent, aux clochetons et aux lancettes ; même l'eau versée du vase [dans le panneau des « Relevailles »] ne coule pas en filet tranquille à peine frémissant, suivant la formule habituelle, mais bouillonne et tournoie en coulées [1].

On dirait que pour doter son œuvre-maîtresse de plus de séductions et de curiosités possible, Stwosz y accumule toutes ses émotions pieuses, tous ses rêves héroïques, épiques et lyriques. Il y libère le démon de son imagination fervente...

1. A comparer avec le même motif dans cette œuvre superbe de la Renaissance française, « La Fontaine des Innocents », de Jean Goujon.

***

Cette impétuosité et cette emphase, propres à presque tous les artistes polonais de n'importe quelle époque qu'ils soient et de n'importe quelle école qu'ils dérivent, — ce *Romantisme avant la lettre* existe aussi dans les autres sculptures du maître : tableaux relevés en bosse, tombeaux et statues. Celles qui restent en Pologne, ou plus exactement, celles que possède Cracovie, quoique de moindre importance, sont encore bien significatives à cet égard.

Ce n'est qu'en passant que nous allons mentionner les deux ouvrages de Stwosz, faibles contrefaçons du style général, des arrangements et des types du grand triptyque-retable. L'un d'eux, « Jésus sur le Mont des Oliviers », table de pierre travaillée en hauts et bas-reliefs et rehaussée de couleurs, servait jadis de panneau médian au monument tumulaire à trois volets, dressé au-dessus de la tombe commune au cimetière de Notre-Dame, lieu d'un pèlerinage annuel, où l'on déposait provisoirement, en hiver, les trépassés, avant de les ensevelir chacun dans sa tombe[1]. L'autre ouvrage, qui garnit actuellement la chapelle Sainte-Barbe, eut la même destination, —

1. Selon l'usage qui se répandit dès la première moitié du XIV^e^ siècle, on commémorait par des fêtes la veille du Vendredi Saint, dans les cimetières près des églises, les derniers moments de la vie terrestre du Sauveur à Ghetsémani. L'endroit où se célébraient ces fêtes se dénommait « Mont des Oliviers », ou encore « Passion ».

et a le même caractère de réplique. D'une authenticité au reste fort douteuse, il paraît plutôt sortir de l'atelier de Stwosz qu'être dû à son propre effort.

Il n'y a que le tombeau du roi Casimir IV Jagellon [1447-1492] à la cathédrale de Wawel [1] que, par ordre de valeur, l'on puisse mettre aussitôt après le triptyque de Notre-Dame. Car à tous égards : composition, faire et force dramatique, ce monument égale les meilleurs. Ici, pour l'architecture, Stwosz se fit aider par son disciple Jorg Hubert, de Passau ; et l'œuvre, comme nous avons déjà dit, porte deux griffes : le maître a paraphé de son monogramme le tombeau, et le dais qui l'abrite est signé par l'élève. Exécuté en marbre rouge de Salzbourg, matière très cassante et très dure, le sarcophage long de deux mètres environ, haut et large de plus d'un mètre, repose sur un socle au profil simple et sec. Il n'est visible que de trois côtés [le quatrième touche le mur], et seuls le chevet et la face latérale s'ornent de sculptures, obligatoires « pleurants » séparés par des écus à blasons ; mais cette fois-ci leurs groupes se détachent, alternativement, du fond plat et du fond concave creusés en intaille. Toutes les cases s'encadrent d'ornements festonnés, ondulés, qui emprisonnent entre leurs enchevêtrements des oiseaux fantastiques. La figure tombale du roi gît dans les vêtements du sacre, la tête et les épaules soutenues par un coussin, le front ceint d'une couronne enguirlandée de feuilles et de tiges à arêtes coupantes

1. Le tombeau est de la fondation d'Élisabeth d'Autriche, femme de Casimir.

[si typiques pour l'ornementation florale de Stwosz], ciselée en mille fioritures et bosselée de mille cabochons, faite, dirait-on, par la triple technique du sculpteur, du graveur et de l'orfèvre. Le masque hautain du monarque, maigre et cave, où avancent violemment les protubérances des os malaires perçant les pommettes, du nez long et brusque qui s'arc-boute entre elles, et du menton recourbé, — est criant de réalisme ; le même réalisme véridique qui n'épargne ni n'omet rien, plisse la peau des joues et du cou, vieille et parchemineuse, ainsi qu'il sculpte avec minutie la chape rigide et lourde, passementée d'une bordure en gemmes et en perles, agrafée d'une riche fibule[1] et mise sur une albe, transparente à force d'être fine. — Stwosz présente le roi tel qu'il l'a vu mort, exposé sur son lit de parade à la cathédrale de Wawel. Aucun trait de la face royale, aucun signe du corps, aucun détail des ajustements n'échappèrent à l'artiste. Toutefois, comme pour se jouer des difficultés, il complique à plaisir sa tâche de portraitiste ; ainsi, les mains du souverain tenant le globe et le sceptre ne sont pas gantées, d'après la tradition consacrée, mais, sèches, veineuses, noueuses, se montrent à découvert. Aux pieds de la figure gisante se postent, debout et mufles casqués, deux lions héraldiques, l'un portant en bandoulière les

1. Cette agrafe mérite une mention à part : elle représente la figure nue d'une femme en gésine — symbole d'une vie nouvelle au delà de la tombe — où apparaît toute la science anatomique de Stwosz et toute sa franchise d'artiste.

armoiries de l'Autriche, l'autre gardant dans ses griffes l'écu d'armes de la Pologne, surmonté d'un aigle couronné. — Mais, chose singulière, le réalisme médiéval dont Stwosz ne se départ en nul endroit lorsqu'il s'agit de la statue, se panache, dans l'ornementation, de quelques détails décoratifs qui tiennent de la Renaissance [les palmettes gravées sur la poignée du glaive, entre autres]. Peut-on supposer que ces motifs qui sortent du mode ogival, le maître, grâce à son génie si fertile, les a inventés à lui tout seul ? N'est-ce pas bien plus probable que Stwosz, placé à la ligne de jonction des deux époques d'art, eut connaissance, ne le serait-il que par ouï-dire, des nouveautés qui venaient de naître dans les pays lointains ? Quoi qu'il en soit, cette adjonction ne détonne guère, même par rapport à la partie architecturale, pourtant rigoureusement gothique, et enrichit plutôt l'ensemble qu'elle ne l'abâtardit. L'unité y est sauvegardée, l'œuvre n'a rien de disparate : le sarcophage ; la grande figure gisante ; les huit colonnes qui l'entourent, nouées à moitié de leur hauteur et coiffées de tailloirs où s'encastrent des sujets tirés de la Bible et de l'Évangile ; le baldaquin étendu au-dessus, formé d'ogives renversées tête à pieds et dont les cornes retroussées se contrarient fort curieusement avec les arcades, — tous ces éléments composants s'assemblent en une belle eurythmie.

Pour terminer avec l'œuvre sculpté que Wit Stwosz laissa à la Pologne — et ce n'est que les travaux exécutés pour ce pays et dans ce pays qui nous intéressent en

LA MADONE DE GRYBOW
attribuée à Wit Stwosz.
(Musée National à Cracovie.)
Photographie fournie par la « Société des Amis des Antiquités Cracoviennes ».

l'occurrence — signalons les deux crucifix pareils de type, mais différents de « module ». L'un, de proportions colossales, étend ses bras en haut de l'arcade qui réunit la nef au chœur à la Notre-Dame de Cracovie[1] ; l'autre, plus petit, est cloué dans le bas côté de la même église. Ici et là, le Christ a déjà cessé de vivre, la croix ne porte qu'un cadavre. Sa tête couronnée d'épines qui penche lourdement à droite, ses joues creuses comme aspirées par le dernier souffle, son front strié de rides, ses yeux mi-fermés sous les flasques paupières, ses narines pincées, sa bouche entr'ouverte et tordue par un douloureux rictus, — tout, jusqu'à son ventre rentré et ses côtes saillantes, parle de suprêmes souffrances et de suprêmes amertumes. Des beautés de ce corps robuste rien ne subsiste, hormis les cheveux vivants encore, souples, longs et bouclés.

Par ces deux sculptures magistrales — l'original et la réduction — plus peut-être que par les autres où l'occasion n'était pas si propice, le maître fait preuve de son savoir en ce qui concerne l'ossature et la musculature de l'homme, savoir doublement remarquable, vu le temps et vu la latitude. Cependant, Stwosz ne serait pas le grand artiste qu'il est en réalité, s'il ne « subjectivait » pas sa science anatomique, impersonnelle par définition, s'il n'interprétait à sa guise le nu, en y retranchant ceci, en y accentuant cela, en ajoutant au besoin quelque

1. Disposition partout ailleurs tombée en désuétude. La seule église, à notre connaissance, où subsiste cette « arcade triomphale », est la cathédrale de Worcester, en Angleterre.

chose. Ainsi, pour renforcer l'effet dramatique de l'immense Crucifié, il lui tire dehors le grand pectoral et le peaucier du cou ; sur les bras cloués, il marque les jointures, accuse l'humérus et l'articulation noueuse du coude ; il bande les muscles de son ventre et fait percer, par les iliaques anglés, ses flancs et, par les os malaires, la peau de ses maigres joues.

Mais, bien qu'il soit un savant anatomiste quand on ne l'est ni peu ni prou ; bien qu'il assouplisse les lignes et prenne des licences avec les us consacrés, dans la disposition générale et dans le détail décoratif de ses bas-reliefs, — Stwosz demeure quand même, par son âme gothique, un maître du moyen âge. Ne montre-t-il pas, à l'égal de ses émules, du mépris ascétique pour la chair, de la haine pour la beauté en fleur, voluptueuse et périssable ? S'il *charge* tout « énoncé » : forme et expression, il ne le flatte, ni ne l'orne aux dépens de la vérité : Stwosz spiritualise, mais n'idéalise presque jamais. C'est pourquoi rien ne peut le mettre hors de son époque, pas plus ses dons et ses connaissances que cette universalité de son esprit qui le rapproche tant de la Renaissance, ère somptueuse où les artistes s'exprimaient par tous les langages de l'art, à la fois. Car Wit Stwosz, semblablement, se manifeste en maître complet, et c'est grâce à lui que la xylographie et la taille-douce sont nées en Pologne.

***

Les gravures sur bois et sur cuivre commencent à se

répandre dans les pays polonais dès le XVe siècle. Arrivées d'un peu partout, les estampes s'installent aussitôt dans les logis familiaux et dans les ateliers des artisans d'art. Le peuple les achète, aux foires et aux pardons, en y trouvant des sujets d'édification et de la Beauté à bon compte ; les peintres et enlumineurs, les sculpteurs, doreurs, orfèvres s'en emparent afin d'y puiser des modèles pour leurs travaux de métier. Cependant, nul ouvrage de ce genre ne se crée encore sur place. Enfin, Stwosz vint.

Tout d'abord, comme graveur sur cuivre, il imite Martin Schongauer [1], ou, pour parler plus exactement, subit son influence. Mais un talent aussi vigoureux que celui de Wit Stwosz ne reste pas longtemps tributaire ; et bientôt l'œuvre gravé du maître polonais sert, à son tour, de modèle. Au début, la technique de ses planches est timide et simpliste : le graveur procède par des hachures parallèles. Telle se présente son estampe première en date, « La Vierge Marie et l'Enfant » ; déjà dans la seconde, « La Décapitation de sainte Catherine d'Alexandrie », qui suit pourtant la précédente de bien près, l'artiste améliore son faire et, pour obtenir les ombres, creuse sa plaque par de larges grattages. D'ailleurs, la gravure répond, on ne peut mieux, au tempérament de Stwosz. Là, son génie inventif, point gêné cette fois-ci par une matière rebelle, se complaît à mettre en page des fictions pleines de poésie, mais à vrai dire

1. Martin Schongauer, né dans les environs de 1540, élève de Rogier van der Weyden [de la Pasture].

plutôt littéraires et plutôt théâtrales que plastiques. Voici comment le maître agence une représentation de « La Sainte Famille » : Une grande pièce voûtée en ogive, trouée dans le fond par une fenêtre grillagée, et dont tout le mur de droite est enlevé, pour qu'on ait la vue libre sur la cour où saint Joseph travaille à vriller une poutre ; dans la chambre même, la Sainte Vierge, assise sur une escabelle, finit de tisser une chemise pour son enfantelet ; la mignonne chemise du petit Jésus est aramée sur un support en forme de croix, emblème prophétique pour Celui qui, mioche encore insoucieux, joue aux pieds de sa mère avec une pelote de fil. « La Sainte Famille », comme du reste toutes les autres planches gravées par Stwosz, est traitée avec cette frénésie, dans ce style héroïque qui est le propre du maître. Ces figures agitées, ces trous d'ombre, ces plis de draperies, tantôt tuyautés et évasés en éventail, tantôt évidés et ramassés en coquilles, — tout cela paraît être fouillé, entaillé avec un ciseau mordant sur du marbre et non pas tracé par un burin de graveur. Et nulle chose ne devant demeurer muette et inerte chez le maître, il donne même aux objets, même aux vêtements une signification spéciale, une expression sentimentale adéquate au reste...

***

L'action de Wit Stwosz dépassa de beaucoup sa vie. Toute l'École Cracovienne se nourrira longtemps de son œuvre ; sans compter que le maître laissa deux dis-

LA MADONE DE TUCHOW

(xv^{e} siècle.)

Musée National à Cracovie.

Photographie fournie par la « Société des Amis des Antiquités Cracoviennes ».

ciples, deux continuateurs directs : son fils Stanislas et *Paul Urbanowicz* qui décora des églises et des châteaux dans le Zips et dans l'Orawa — régions polonaises au nord de la Hongrie.

Stanislas Stwosz dirigeait l'atelier paternel pendant les absences du vieux maître et, à sa mort, y resta trente ans durant comme chef. Le fils et le père se ressemblent aussi peu que possible. Génie à part, autant l'un est pondéré, flegmatique, posément habile, autant l'autre fut passionné, farouche, tourmenté et sincère. Et pourtant, Stanislas s'efforce d'imiter la manière de Wit, en s'appropriant ses procédés, ses « tics », son « tour de main », c'est-à-dire les choses *extérieures* que seules, avec les défauts, l'on peut prendre d'une grande individualité qui dans son essence reste inimitable.

Ce n'est pas que Stanislas Stwosz soit un artiste sans mérite, tant s'en faut. Parfois même, il ne manque pas de personnalité, comme dans cette « Mise au tombeau de saint Stanislas » réputée pour son chef-d'œuvre. Si les draperies qu'on voit là rappellent le faire du grand Stwosz, les figures y sont d'un type différent : plus vulgaires, moins spiritualisées, d'une humanité courante, montrant des visages compacts, courts et larges, au modelé gras et plein. Les détails, travaillés chez l'ancêtre avec tant d'insistance, paraissent ici négligés, indiqués cursivement par un ciseau qui glisse et entame à peine les surfaces. Mais encore cette taille peu profonde qui, omettant les finesses, efface l'accidentel et l'accessoire, — ne laisse pas d'être favorable à l'effet général

et à l'unité d'un bas-relief ; au surplus, elle fait éviter les duretés et facilite le rapport entre les groupes, les masses et les volumes.

Il arrive cependant que la conformité du métier masque tellement la dissemblance des tempéraments, qu'on hésite devant quelques œuvres, ne sachant à qui les attribuer, à Wit, à Stanislas, ou bien à quelqu'un de leur atelier, de leur école. Tel est le cas d'un sarcophage et de plusieurs plaques tombales et commémoratives de l'époque transitoire, ogivale et renaissance à la fois. L'un de ces ouvrages à paternité indéterminable, le tombeau du cardinal-archevêque Zbigniew Olesnicki, adossé contre le mur de la grande chapelle à la cathédrale de Gnésen [1], forme un rectangle allongé, posé de champ et scellé d'un bas-relief qui figure le défunt prélat, debout, revêtu de ses ornements, un livre et la croix pastorale à la main ; derrière lui, comme fond, suivant la mode byzantine [reprise par la Renaissance], s'étend un rideau soutenu aux deux bouts par des anges. L'agencement et la forme du sarcophage l'apparentent aux tombeaux italiens du temps, — mais les angelots-porteurs, vêtus en diacres et si différents des « putti » nus et potelés, gardent la chaste rigidité médiévale. La « tonalité » de l'œuvre, une certaine sérénité païenne que l'on y sent, annonce le déclin du gothicisme chassé, en retour, par la pensée antique ; maints détails y dénotent la mort de l'art primitif, jusqu'à l'inscription qui court sur les

1. Gnésen fut le siège archiépiscopal et primatial, dans l'ancienne Pologne.

trois côtés de la plaque tumulaire et qui n'est pas faite de ces caractères solennels, anguleux et ouvragés à jour que sont les lettres gothiques, — mais l'arc trilobé qui ferme la composition par en haut, mais les entrelacs tressés de branchettes et piqués d'oiseaux fabuleux rappellent la décoration usitée au XIII^e^ et au XIV^e^ siècle. Tout en s'associant les unes avec les autres, les parties composantes se démentent à qui mieux mieux et forment un ensemble confus, équivoque, hybride, combien curieux toutefois et représentatif pour l'époque.

Cette discordance dans l'accord, cette lutte et cette union des deux principes rivaux n'auront qu'un temps, et tantôt la Renaissance sera apparemment victorieuse. En réalité la Pologne, son génie et son art, portera à jamais les marques de ce que l'amour mystique du divin et le culte de la beauté charnelle se sont jadis « télescopés ». C'est de cela que, en descendance lointaine, naîtra le Romantisme polonais, — de cela et d'autre chose encore qui, en souffle fécondant, viendra s'y joindre après.....

Pour le moment, dans l'expectative, le style transitoire s'établit, dotant la Pologne de quelques sculptures [et de force peintures] toutes rendues semblables. Ainsi, le tombeau de l'évêque Pierre de Bnino, à la cathédrale de Wloclawek, par son arrangement est presque identique à celui de Olesnicki. Que ces deux sarcophages jumeaux soient des œuvres de vieillesse du maître Stwosz, — la conjecture paraît sujette à caution, malgré les arguments impressionnants, ma foi, fournis par d'avisés

écrivains d'art. Peut-on croire que Stwosz, soumis tout le long de sa création à la loi du moyen âge, s'en libère soudainement et se prête sur le tard à des nouveautés tellement contraires à son art ? Peut-on admettre qu'un artiste chargé de gloire, sûr de son fait et proche de sa fin, se renouvelle à ce point ?

Et pourtant, il semble être bien de lui cet autre monument funéraire, le tombeau de Callimaque [1], qui allie également l'Ogival à la Renaissance italienne, et où la prépondérance évidente est réservée à cette intruse étrangère. Oui, il est vraisemblablement de Stwosz, car lui seul parmi les artistes ses contemporains, pour avoir fréquenté en compagnie de l'ami Jean Heydek, archiprêtre de l'église Notre-Dame de Cracovie, chez le savant humaniste, était à même de copier avec une telle fidélité ses traits [2], son habillement et son intérieur ; lui seul pouvait les *interpréter* avec une telle maîtrise. La plaque tombale [fondue en bronze selon toute probabilité par *Pierre Vischer*] a l'aspect d'un tableau de genre, le sens d'un portrait et la portée d'un document historique ; par sa bordure, faite de rinceaux luxuriants et garnie d'une grosse moulure en forme de tore de lauriers — elle

1. Philippe Callimaque Buonaccorsi [1437-1496], premier propagateur, chronologiquement, de l'Humanisme et de la Renaissance en Pologne, historien et biographe, secrétaire du roi Casimir Jagellon, précepteur des jeunes princes de sang polonais. Ce fut l'un d'eux, Jean Olbracht, qui, dans sa piété d'élève, honora la mémoire du savant homme d'un tombeau [à l'église des Dominicains, à Cracovie].

2. On sait que le masque mortuaire de Callimaque se trouvait à l'atelier des Stwosz.

est renaissance ; elle est gothique par l'arc à trois lobes qui voûte l'encadrement, et surtout par le sujet central dans sa mise en scène : Callimaque assis devant sa table de travail, dans un cabinet encombré de meubles, de livres, d'instruments, d'ustensiles, de mille bibelots familiers. Le parquet et les objets garnissant la pièce, rendus avec un soin minutieux et une technique hors ligne, se présentent en plan incliné, ainsi qu'il sied à une composition de primitif ; l'effigie de Callimaque : belle tête de penseur, grand air d'homme de cour, est parfaite comme faire et très ressemblante, à ce qu'il paraît ; Ottaviano de Calvini, compatriote de Philippe Callimaque et compagnon de ses jeunes ans, s'en porte garant et dit : « *Colla figura sua al naturale* [1]. » Mais, ce qui surprend avant tout dans cette œuvre remarquable, ce ne sont pas ses qualités extérieures, d'ailleurs éminentes, — c'est la conception même, c'est l'idée initiale qui la fit naître. Son auteur, inconsciemment sans doute, par une illumination subite use de l'effet de la *résurrection* et évoque sur la tombe la Vie au lieu de la Mort, à l'instar des maîtres attiques du IVe siècle dont les stèles funéraires n'ont de funèbre que leur destination [2]. — Et derechef les doutes assaillent l'historien d'art : une vision si neuve et si antique, si inattendue à cette heure,

1. Cité par M. Kopera, dans son ouvrage : *Wit Stwosz à Cracovie* [en polonais].

2. Telle, par exemple, cette dame athénienne, étendue gracieusement sur son siège et tirant un bijou d'une petite cassette que lui présente une servante.

CHAPITRE VI

PEINTURES. ENLUMINURES. VITRAUX.

S'il fallait *situer* la peinture gothique de la Pologne, sa place serait à l'intersection des trois Écoles : celle de Prague, celle de Cologne et celle de Nuremberg. Les peintres de corporation polonais, liés par une organisation très ferme, subordonnés à une discipline esthétique inflexible, composaient, créaient, illustraient dans un esprit qui les assortissait à leurs confrères tchèques et allemands. Bien peu de noms sont sortis de cette collectivité qui besognait « à la plus grande gloire de Dieu, de la Sainte Vierge, de saint Luc et de tous les saints du Paradis », comme disent les statuts corporatifs.

Trois siècles durant, du XIV^e^ au XVI^e^, les principaux foyers d'art en Pologne sont les villes de Breslau, de Cracovie et de Posen [1]. Un peu en retard sur ces capitales, Léopol vient aussi prendre rang parmi les centres artistiques, avec ses deux « primitivismes », oriental et occi-

1. Cracovie, capitale du Royaume ; Posen — de la Grande Pologne ; Breslau — de la Silésie, et Léopol — des Marches de l'Est.

I

II

III

IV

V

VI

Sceau Consulaire.
(Commencement du XIV^e siècle.)

Sceau de la Municipalité de Cracovie.
(Commencement du XIV^e siècle.)

Sceau des Echevins Cracoviens.
(XIV^e siècle.)

IV. Sceau Consulaire de la ville de Kazimierz.
(XIV^e siècle.)

V. Sceau de la Corporation des Bouchers.
(XIV^e siècle.)

VI. Sceau de la Corporation des Ceinturiers.
(XV^e siècle.)

Photographies fournies par la « Société des Amis des Antiquités Cracoviennes ».

dental, l'un plein de cette douce naïveté où se mêle dans tous ses défauts un agrément inexplicable, l'autre roide, compassé et maussade.

D'après le Dr Alvin Schultz [1], en l'espace de deux cents ans [de 1345 à 1523], la Corporation breslauvienne à elle seule comptait cent cinquante maîtres ès peinture ; les autres, très probablement, n'étaient guère moins bien peuplées. Et de là sortirent en grand nombre des tableaux, ainsi que des missels, des antiphonaires, des évangéliaires enluminés, typiquement slaves en leurs personnages et se signalant, au surplus, par la fraîcheur du coloris. Ces corps de métier, qui furent autant des associations professionnelles et des confréries que des écoles de peinture, entretenaient des rapports avec les corporations des pays limitrophes, voire avec celles de l'Italie et des Flandres. Les plus riches en talents et en savoir communiquaient ainsi aux plus médiocres les modes, les procédés et bien souvent même les modèles. Ce qui n'excluait nullement, toutefois, que la sentimentalité et l'inspiration, particulières à chaque race, ne restassent partout sauvegardées, dans leur innéité foncière.

Cette restriction faite, — on ne peut nier la forte influence qu'exerçait au XIVe siècle l'École de Prague sur tout l'art du Nord, partant sur l'art polonais. Son ascendant se fit sentir en Pologne surtout lors des rela-

1. Cité par le professeur Luszczkiewicz dans son étude sur « L'Art Religieux en Pologne » [Encyclopédie Religieuse] [en polonais].

tions fréquentes et amicales entre Casimir le Grand [1333-1370] et Charles IV, fils de Jean de Luxembourg, empereur d'Allemagne et roi de Bohême. Les deux pays fraternels communiaient alors par la Beauté, échangeant entre eux les meilleurs artisans et les œuvres les plus belles [1].

A vrai dire, dans ce temps-là, l'idéal était en tout lieu « étale » et la pensée partout au même niveau. Les Vierges Marie qu'on peignait dans la Chrétienté entière avec une sainte ardeur, formaient comme un immense jardin mystique fleuri de pureté et de tendresse qui reliaient la terre et le ciel. A côté des Madones de Koenigsaal, de Hohenfurst, de Krumau, qui ont beaucoup de traits communs avec les Vierges du quattrocento italien, à côté des Saintes Vierges de Nuremberg si émouvantes, — la Pologne place en bonne offrande la « Matka Boska » [2] de Freystadt avec l'Enfant Jésus au chardonneret [3], l'image votive de Przeworsk, la Madone de l'église de Ruszcza près Cracovie [les deux dernières, du commencement du XV^e siècle] et quelques autres Icones relevant du même culte et du même thème.

Le tableau de l'église paroissiale de Przeworsk, offert en *ex-voto* par Raphaël de Jaroslaw, castellan de Sandomir et maréchal de la Couronne, passe pour l'œuvre

1. Répétons encore une fois, pour la mémoire, que les maçons de Cracovie travaillaient à la cathédrale Saint-Guy de Prague.

2. Mère de Dieu.

3. Le tableau provient de la chapelle du château d'Odrzykon (1395) et se trouve aujourd'hui au musée Czartoryski à Cracovie.

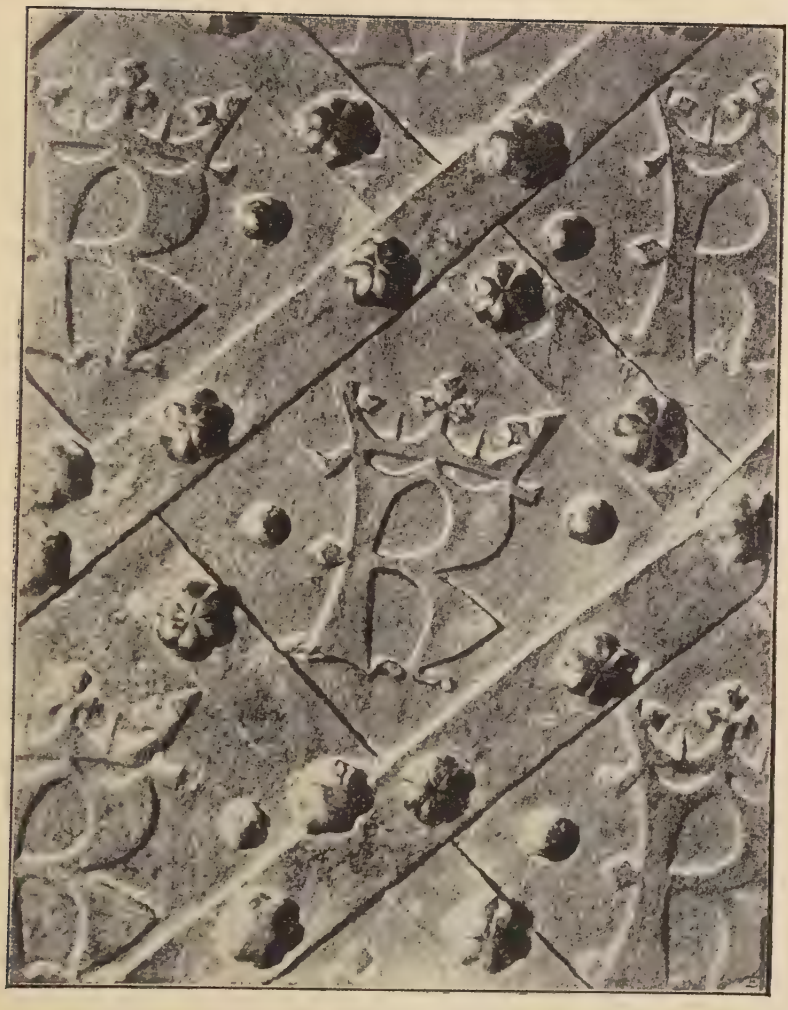
la plus ancienne de l'École Cracovienne. Il est ainsi ordonné : sur un champ d'or gaufré, treillagé et piqué de rosettes, se tient au beau mitan une gigantesque Sainte Vierge posée sur un croissant de lune et qui porte dans ses bras l'enfançon ; à sa gauche, sainte Anne patronne trois figures minuscules de femmes en surcots, cottes-hardies et coiffées de chaperons ; à droite, l'archange saint Raphaël domine de sa haute taille deux hommes à genoux, dont un, en armure, est le généreux donateur ; une inscription gothique annonce son nom et la date de sa mort [1409].

Une autre peinture à la détrempe sur panneau, dite la « Madone de Ruszcza », qui reste au même endroit, au-dessus de la tombe du chevalier Wierzbienta de Branitz, et telle qu'elle était à l'heure de sa fondation, sans trop de détérioration et sans malencontreuses retouches, l'emporte sur la Madone de Przeworsk par une invention plus riche : la Vierge diadémée et nimbée, vêtue d'une mante qui la couvre entièrement et tombe en longues plissures sur le tapis, trône dans une niche, soutenant du bras gauche l'Enfant Jésus ; le petit, les pieds calés contre le giron maternel, bénit des deux doigts de la dextre, selon le rit grec, un pénitent en prière, agenouillé, mains jointes, tête baissée, et tout menu — comme il se doit à un mortel, mais revêtu d'armure, armé d'un glaive et éperonné — comme il sied à un chevalier ; ce personnage, Wierzbienta de Branitz, mort, d'après la légende gravée sur le cadre, en 1425, est recommandé à la Mère et au Fils par une grande et sévère figure

chapée et mitrée de la triple tiare papale, saint Grégoire, paraît-il ; deux écussons blasonnent l'embas du tableau, dont le fond couleur de muraille prête à l'ensemble un air de tristesse et d'humble piété, malgré les arabesques dorées et malgré les robes rehaussées d'or. L'auteur de cette œuvre fut, dit-on, *Paul de Kromieryz* qui vint en 1424 à Cracovie et y reçut le droit de cité [1].

A un autre immigré, *Nicolas de Cherso*, on attribue le tableau à six personnages, « La Vierge avec l'Enfant », d'une tonalité très fine, gris argenté, d'une jolie eurythmie de lignes, d'une grande beauté de formes, vrai joyau du Musée National de Cracovie : la Sainte Vierge trônant, tient dans une de ses mains étroites et pâles le sceptre de la royauté céleste, et de l'autre étreint le divin Enfant accroupi sur ses genoux ; elle a une figure allongée et d'un ovale absolu, où rosit une bouche toute mignonne, un peu triste et très douce ; une couronne ceint son front haut et pur encadré de cheveux crêpés en petites vagues qu'ensoleille une auréole ; le corps de la Sainte Vierge, frêle telle une fillette, paraît encore plus filiforme grâce à une robe lourde et traînante, lisérée d'or et de pierreries ; le trône sur lequel Marie siège en gloire est gardé à droite par saint Jacques le Mineur, fils de Cléophas et, suivant la légende, premier évêque de Jérusalem, et à gauche, par saint Jacques le Majeur, fils de Zébédée et frère de saint Jean l'Évangéliste, qui porte la hache de son saint martyre ; tandis que, au bas des marches,

1. En dehors de la « Madone de Ruszcza », on connaît de ce peintre le portrait de Zbigniew Olesnicki, dessin à la plume.



FERREMENTS DE LA PORTE PRINCIPALE DE LA CATHÉDRALE A WAWEL

(Seconde moitié du xiv^e siècle.)

Photographie fournie par la Société des Amis des Antiquités Cracoviennes ».

les deux donateurs, un évêque et un bourgeois de noir vêtu, s'immobilisent en prosternement ; toute la scène se détache sur le fond d'une tapisserie à grands ramages, suspendue à une tringle.

Au même type d'œuvres, en tant que style, technique et sentiment, appartiennent deux Vierges encore : celle de l'église Saint-Sauveur à Cracovie et celle de Kazimierz près Konin, l'une et l'autre peintes *a tempera* sur panneaux. La première, entourée d'un cadre en argent avec incrustation de pierres de couleurs, rappelle un rien les Madones de Thomas de Modène, mais un double indice la classe où il faut : 1° les draperies y sont traitées à la manière de l'École Cracovienne — plis en coquille formant sur leurs bords extérieurs des arcs réguliers où d'autres plis froissés menu se nichent ; et 2°, l'Enfant Jésus y lève roidement sa main bénisseuse avec le médius replié, l'annulaire et le pouce joints, l'auriculaire et l'index droits, tout comme dans les images précitées. Quant à la seconde « Vierge Marie », tableau votif de fondation de Jean Lubranski, évêque de Posnanie, elle se rapproche tellement des Vierges de Ruszcza et de Przeworsk — par la conception et par le faire, ainsi que par son fond d'or quadrillé et orné de semis de croisettes encagées dans les trapèzes — qu'elle n'en paraît qu'une faible variante.

D'une donnée différente, mais d'une tenue toujours pareille, sont les grandes figures de saint Stanislas et de saint Albert, peintes sur des panneaux gravés, guillochés et gaufrés d'or [anciennement, volets d'un trip-

tyque de la cathédrale à Wawel]. Les deux saints dignitaires de l'Église surmontent des consoles gothiques très ouvragées, autour desquelles s'enroulent des rubans avec les épigraphes : *Sanctus Adalbertus* et *Sanctus Stanislaus*. L'un, archevêque, en chape verte ramagée et garnie d'orfroi, et l'autre, évêque et martyr, en chasuble couleur pourpre que barre la blanche bande d'un pallium [1], tiennent chacun dans leur dextre un bâton pastoral et dans leur senestre un livre ouvert.

Les tableaux qui ont pour sujet cet évêque de Cracovie, saint du calendrier polonais, abondent dans le pays. Les peintres représentent en des cycles entiers son histoire, ses miracles et son martyre ; car, parallèlement au culte pour la Sainte Vierge, la Pologne du XV^e^ siècle, — l'élite et le peuple — voue une vénération à saint Stanislas Szczepanowski [2]. Tantôt il paraît en héros principal ou bien en personnage unique, comme dans la série des évêques cracoviens qui décore le péristyle du couvent des Franciscains [à Cracovie], et tantôt il se mêle aux apôtres, aux élus, aux bienheureux, comme dans le triptyque de « La Sainte Trinité » où il figure en compagnie de la Mère de Dieu, de saint Pierre, saint Venceslas, saint Florent et de quatre Vierges et martyres : sainte Ursule, sainte Apolline, sainte Gertrude et

1. Dès le XI^e^ siècle le port de pallium d'archevêque fut accordé par le Saint-Siège aux évêques de Cracovie.

2. Les saints et les saintes les plus populaires en Pologne, outre saint Stanislas, sont : saint Martin, saint Nicolas, saint Georges, saint Jean-Baptiste et sainte Catherine, sainte Barbe, sainte Madeleine, sainte Dorothée.

sainte Marguerite. Mais, le plus souvent, il se joue autour du saint évêque polonais une scène compliquée et nombreuse, en plusieurs actes parfois, prise de sa vie ou imageant son éternité béate dans l'empyrée chrétien. — C'est que les artistes de l'École Cracovienne veulent décrire toutes les merveilles que leur content les Évangélistes, et les hagiographes ne se contentent pas d'un épisode détaché et lui donnent d'habitude une suite. De là, cette quantité de triptyques et de polyptyques qui apparaissent alors.

Il y a encore une catégorie d'images qui alimentent l'art des peintres [et des sculpteurs] du XV^e^ siècle, images dont Wit Stwosz, croit-on, faisait son profit et ses délices. Dans ce temps, à Cracovie tout comme ailleurs, les confréries, les clercs, les basochiens, les grimauds représentent des mystères. D'après la disposition de ces pièces sacrées, d'après les types naturels ou les masques grimés des acteurs, se forment la disposition et les types des tableaux. Le factice et le vrai s'y juxtaposent, de sorte que si les figures du Christ, de la Vierge et des Élus y sont stylisées en beauté, la soldatesque, les comparses, le peuple y ont des visages effacés, et, pour les indignes et les réprouvés, le réalisme des artistes ne ménage aucun trait de laideur, aucune difformité. Le plus malmené de tous est, cela va sans dire, Judas l'Iscariote à la face de gredin, à la chevelure crépue et rouge; mais les valets, les sbires, les satellites ne répugnent et n'horrifient pas moins par leur hideur patibulaire.

Tour à tour idéaliste, réaliste et caricatural, tel est

turées sans nul doute, ont de la vie et du caractère; si les vêtements historiés s'y drapent avec souplesse, épousant les formes et dociles au mécanisme des poses et des gestes, — par contre, les personnages, au lieu de se reculer conformément aux plans, s'étagent selon cette disposition médiévale que les Allemands nomment « die vehrkerte Perspective » et que j'appellerai la *perspective morale*, — celle qui, faisant partir du héros central toutes les lignes constitutives, transporte le point d'observation au centre du tableau, et où seuls le rôle et l'importance de chacun décident de son volume.

Citons encore, pour finir, parmi les spécimens de la peinture de l'Ecole Cracovienne du XV^e^ siècle : la « Sainte Marguerite » du porche de l'église paroissiale à Szczepanowitz près Slotwin, belle composition où un chanoine, le donateur très certainement, prie à genoux devant la vierge et martyre d'Antioche ; le tableau de « Saint Georges combattant le dragon » [Cabinet Archéologique de l'Université des Jagellons à Cracovie]; « L'Adoration des Rois-Mages », et « Le Christ entre ses disciples » faisant partie du triptyque dit « Les Sept Douleurs de la Vierge Marie » [Chapelle de Sainte-Croix à Cracovie].

***

Est-ce que les artistes *séculiers* de l'Ecole Cracovienne, bien que leurs tableaux relèvent de la même technique[1],

1. Couleurs à l'eau, à la colle ou au blanc d'œuf sur un enduit de plâtre.

ne peignaient point de fresques, laissant le soin de garnir les parois murales des couvents aux artistes-moines ? Est-ce la loi, est-ce l'usage — à la Corporation ? ou encore n'est-ce pas un effet de recul, une illusion d'optique, une lacune de plus dans notre savoir des choses du moyen âge ? Toujours est-il que, sauf les œuvres byzantines dont nous allons parler plus tard, les uniques travaux que nous connaissons de ce genre sortirent des mains des peintres cloîtrés ; au reste, guère nombreux et passablement détériorés, ils n'arrivèrent à nous qu'en vestiges.

Telles se présentent : fragments et ruines, les peintures mi-romanes et mi-gothiques du monastère des Cisterciens bâti et décoré par les Pères eux-mêmes. On y voit encore cinq panneaux, à peu près bien conservés, ceux de la « Nativité », de l' « Adoration des Rois-Mages », du « Jugement Dernier », des « Vierges Sages » et des « Donateurs ».

Tous ces tableaux s'étalent sur les murs en zones superposées, chacun d'eux fermé par une ogive ; les figures y sont entourées de larges contours au trait rouge, teintées à plat et ombrées par des hachures. — La composition qui occupe le milieu et qui est à mon sens la mieux venue, a pour sujet les cinq Vierges Sages, minces, longues, blanches comme des cierges ; placées dans une arcature romane, à chaque vierge une arcade, elles portent les lampes symboliques et se tournent toutes vers la dernière niche à gauche où les attend l'ange, leur céleste fiancé, — La cymaise est prise par le tableau votif avec les donateurs, tableau qui se compose comme suit : au centre, saint Benoît en manteau de pèlerin garni de coquillages,

à ses pieds le donateur en cotte de mailles ayant près de lui deux femmes, une jeune et une plus âgée, la tête couverte d'un voile ; de l'autre côté du chevalier se tient l'abbé de l'Ordre accompagné de cinq Cisterciens ; derrière, au lointain, s'étend une vue panoramique formée d'arbres, de maisonnettes, d'églises — découpés en bois, colorés et rapportés contre ; les inscriptions sur les banderoles et les écus armoriés disent la raison d'être de l'œuvre et la qualité des personnages.

En mentionnant encore les fresques chez les Franciscains et chez les Dominicains, dans leurs Maisons religieuses à Cracovie et en province, fresques moins réussies, mais presque pareilles de texte et identiques de tenue à celles du couvent des Cisterciens, — nous montrerons, sauf erreur, tout ce qui demeure en Pologne de la grande peinture primitive.

Précédemment déjà, et à plusieurs reprises, il a été signalé ici même comment la Pologne, romaine pourtant dans sa foi et latine dans sa culture, à un tournant historique, fut aimantée par le Bas-Empire, ou plutôt par son art somptueux et sévère. A telles enseignes, qu'il y eut dans quelques contrées polonaises, aux confins notamment, comme une double polarisation, l'Occident et l'Orient y étant à égalité alors. Sous le règne de Ladislas Jagellon [1386-1434], Byzance mit son empreinte même sur la capitale, après avoir conquis Kieff et en partie Léopol. Le roi sympathisait avec la beauté byzantine qui correspondait à son âme amoureuse de la magnificence, mais sombre, rude et grave. Il avait connu là-bas,

sous les coupoles dorées de la Russie, maints exemples de cette peinture rutilante et morne à la fois. Aussi, il appela à Cracovie des peintres russes en nombre et leur confia la décoration de l'église Sainte-Croix et d'une des chapelles annexes de la Notre-Dame qu'on nomme aujourd'hui la Chapelle de Bathori ; ce furent eux aussi qui ornèrent de fresques les salles du château royal [1]. — De même que le roi Ladislas II Jagellon, son fils Casimir, quatrième du nom, héritant du goût paternel, fait venir des terres russes [en 1471] quelques bons artisans, pour qu'ils décorent à leur mode la chapelle que le roi a bâtie pour lui et pour sa femme Elisabeth comme lieu d'éternel repos. Ces peintures, spécimens typiques de l'art byzantin du XV^e^ siècle, couvrent les parois de la chapelle, du haut en bas. Sur les cymaises et sur la voûte bleue, semée d'étoiles d'or, se logent, ordonnés selon le canon liturgique de saint Basile, les neuf chœurs célestes : Séraphins, Chérubins, Trônes, Dominations, Vertus, Puissances, Principautés, Archanges et Anges, — ceux-ci aux triples ailes, ceux-là aux ailes cloisonnées, imbriquées en écailles de poisson, ou bien ocellées ainsi que les plumes du paon. Entre les cordons des voussures siègent les saints de l'Église grecque aux faces noirâtres et cernées de ronds d'or, — personnages raides, immobiles, hiératiques, enveloppés de robes monacales ou d'amples manteaux qui

1. Toutefois à la cour royale travaillaient les artistes d'une autre école également, comme *Jacob Wenzyk* [1392] et *Nicolas Speckfleisch*, tous deux natifs de Cracovie. Ce dernier organisa, à la fin du XIV^e^ siècle, les peintres cracoviens en Corporation.

ne dissimulent qu'en partie — à l'un des grandes ailes repliées, à l'autre une armure. Ils siègent superposés en degrés, de telle sorte que les figures du premier rang sont visibles en leur entier, et que des figures qui restent en arrière on n'aperçoit que les têtes auréolées.

Ce genre de peinture, qui porte dans les documents de l'époque le nom de « græco » ou bien de « mosaïco more », jure avec le style de la Chapelle et plus encore avec le rythme général du Wawel. Il jure avec toute l'idée esthétique polonaise et avec toutes ses manifestations, — si l'on en excepte cependant ces Madones sèches, dures, basanées, « couleur d'ebeine grise luysantes » comme, disent d'elles les vieux chroniqueurs, Madones fort populaires en Pologne.

Dans les trésors des princes russes à Halicz et dans ceux des princes lithuaniens à Novygrodek, à Troki, à Vilna, il y avait beaucoup de ces Vierges d'autres cieux, bistrées telles des négresses, nimbées d'or et enchâssées dans les ors, emperlées et gemmées telles des idoles, tout ensemble « portraitures » et pièces d'orfèvrerie [1]. La plus célèbre de ces icones est celle qui au temps de Ladislas Jagellon, en 1383 pour préciser, fut transportée du château de Belz à la Yasna Gora-lez-Tchenstokhow et qu'on réputa, d'emblée, pour miraculeuse. Si nous la mentionnons ici, c'est moins à titre d'œuvre d'art qu'à cause de son ancienneté, et encore parce qu'elle a servi

1. Deux Madones de Chartres : Notre-Dame du Pilier et Notre-Dame de Sous-Terre sont à peu de chose près, du même ordre que les icones précitées.

de modèle à maints tableaux religieux, créant une espèce à part de saintes images, espèce qui se perpétue jusqu'à nos jours [1].

Mais, en dehors de cette action, limitée à l'imagerie populaire [2], le style de la Madone Noire n'avait exercé

1. Voici la légende qui entoure la « Matka Boska » de Tchenstokhow : l'icone fut peinte par saint Luc l'Evangéliste, lui-même, du vivant de la Sainte Vierge, sur une planche provenant de la petite table en bois de cyprès, près de laquelle elle faisait ses dévotions au temps où elle habitait à Jérusalem, dans la maison de saint Jean. Échappé à la destruction au moment de la prise et du sac, par Titus, de la ville sainte des Juifs, et conservé depuis sur place, le tableau fut transporté deux cent cinquante ans après [en 320] par sainte Hélène, mère du Grand Constantin, à Byzance où l'impératrice Irène le sauva vers la fin du VIII^e^ siècle des mains des Iconoclastes. Nicéphore I^er^ le Logothète, empereur d'Orient, cherchant à nouer amitié avec Charlemagne, lui offrit, entre autres présents, cette Vierge tirée miraculeusement, deux fois déjà, du péril. Tous les dons reçus de Nicéphore, le roi des Francs et l'empereur d'Occident les déposa dans sa capitale d'Aix-la-Chapelle, où ils se trouvent présentement encore ; mais l'image de la Vierge, le vieil Empereur avait accoutumé de la prendre dans toutes ses expéditions et campagnes. Lors de l'une d'elles justement, il la donna à un prince slave, son vassal. Celui-ci enchâssa la sainte image dans une plaque d'argent, l'incrusta de pierreries et la plaça au château de Belz. Et de là, Ladislas, prince d'Opolé, qui tenait par la grâce de son parent et suzerain Louis I^er^ le Grand, roi de Hongrie et de Pologne, quelques terres polonaises y compris la Ruthénie Rouge, ayant vu et éprouvé la force miraculeuse de l'icone, décida de la transférer à la chapelle conventuelle du Mont de Tchenstokhow [Yasna-Gora], où il la remit sous la garde des moines de Saint-Paul, appelés de la Hongrie. Outre les rapts et les voyages, la sainte Vierge de Tchenstokhow a connu d'autres mésaventures : pendant le pillage que subit le couvent, son dernier asile, elle reçut deux coups d'estoc à la joue qui coupent en blanches cicatrices sa sainte face noiraude.

2. La Vierge de Tchenstokhow, en sus d'innombrables imita-

nulle influence sur le cours de l'évolution artistique du pays. Et, en général, la peinture des Ecoles de Kieff et de Halicz avec son graphisme et son coloriage orientaux, avec sa symbolique et son iconologie particulières, n'a eu, à tout bien considérer, qu'un faible écho en Pologne ; malgré la protection royale accordée, par deux fois, à cette tendance exotique [1]. Et s'il fut un temps où le byzantinisme se croisa avec les mouvements occidentaux et fit mine de fusionner, sur les terres polonaises, avec eux, — à la fin, le génie latin, quand même, l'emporta pour toujours.

***

Aussi, c'est dans cet esprit uniquement que se présente une autre face significative de la peinture polonaise du XIV^e^ et du XV^e^ siècle : l'œuvre des *vitrearii* cracoviens.

Tout d'abord, en leur technique primitive, les vitraux n'étaient que des façons de mosaïques de verre ; mais après, au XV^e^ siècle, ils devinrent de véritables tableaux translucides, lorsque les peintres verriers se mirent à user de la couleur et à l'appliquer en transparent sur la vitre [2]. Parmi les plus belles productions de cet art,

tions, a eu aussi quelques répliques qui toutes jouissent de la renommée d'images miraculeuses.

1. A la cour de Casimir IV Jagellon [1447-1492] se combattaient deux courants esthétiques, un représenté par la reine-mère Zonka qui prônait l'art byzantin, et l'autre, par la femme de Casimir, Élisabeth, qui était pour la culture occidentale.

2. L'art des vitraux fut connu et cultivé dans le monde chré-

il faut classer les trois hautes fenêtres tripartites de Notre-Dame à Cracovie. Encadrées d'ornements géométriques, elles contiennent cent quinze scènes du Nouveau et de l'Ancien Testament. L'œuvre, qui date de la fin du XIVe siècle ou, au plus tard, des premières années du XVe, se recommande par un coloris intense et chatoyant et par un dessin bref, synthétique et suprêmement expressif qui délinée les figures et les groupes, profilés pour la plupart et très habilement réticulés de plomb. Mais ce qui, surtout, donne du prix à ces vitraux, c'est la spiritualité empreinte sur les visages — côte à côte avec une exactitude réaliste dans le rendu des costumes, des armures et des armes ; c'est la manière concise de présenter une scène, en l'évoquant plutôt qu'en la racontant tout au long, manière dont voici un exemple, pris dans la série « Genèse » : Sur un carreau — Dieu le Père, un vieillard chenu, barbu et de blanc habillé, trône dans l'azur, tenant la lune qu'il vient de créer ; sur le carreau voisin, quelques arbres symbolisent une autre page du Pentateuque : l'apparition des végétaux sur la terre. En sus des chapitres de l'Histoire Sainte, l'œuvre comporte plusieurs épisodes d'une nature profane ou du moins nous paraissant tels, faute de connaître le sens de leur allégorisation.

Les plus proches des vitraux de Notre-Dame, par le contenu, par le style et par le rythme, sont les grandes

tien, dès le Xe siècle. Sur ses arcanes, le moine Théophile, de Tegernsee [en Bavière], a écrit un traité : *Diversarum artium schedula.*

verrières de la cathédrale de Wloclawek. Même leur chromatisme ne différerait en rien, si les vitraux de Wloclawek, dans leur symphonie de couleurs, ne manquaient de bleu turquin qui abonde à Notre-Dame ; mais les autres teintes : jaune, pourpre, feu, écarlate, brun-rouge, chair, azur, violet et vert, existent ici comme là — identiques. L'ornement qui encadre les tableaux est compris sous la même idée dans les deux œuvres, et on voit dans l'une et dans l'autre le même « laconisme » clair et net, le même symbolisme cursif. Ainsi, dans le « Massacre des Innocents », l'artiste, pour imager la grande tuerie d'Hérode, ne se servira que de trois personnages, et le drame se présentera rendu à sa plus simple expression : un guerrier en costume de l'époque perce de son glaive un enfant qu'une femme, voilée et couverte d'un ample camail, porte dans ses bras ; les deux figures sont face à face, le bourreau impassible et la mère passive.

Quoique toute église médiévale, si humble fut-elle, avait obligatoirement des baies garnies d'images transparentes, et qu'il y en eût, par conséquent, des masses dans la Pologne du moyen âge, — il n'en reste aujourd'hui que fort peu. En fait de peinture sur verre, outre les vitraux dont nous venons de parler, il n'existe — toujours sauf erreur — que ceux du couvent des Dominicains et de l'église du Saint-Sacrement à Cracovie, qui sortent de la même École Cracovienne et se rattachent exactement à la même époque.

***

Si, à la fin d'à peu près chaque passage, — s'agit-il de la fragile peinture, de l'architecture monumentale ou de la sculpture, cet « art robuste » qui, « seul, a l'éternité », — nous répétons, en leitmotiv, que les vestiges du passé sont relativement pauvres et rares en Pologne, c'est que la force destructive du temps y fut centuplée, par des raisons historiques toutes spéciales : le pays a subi tant d'invasions, et sa capitale tant d'incendies et de pillages[1] ! Et c'est même merveille qu'il y persiste encore quelque chose de la culture chrétienne de ces siècles lointains.

Le château fort du Wawel, avec la zone de l'église Saint-André encastillée dans l'enceinte, y fut pour beaucoup, en vérité : il résistait à tous les assauts et demeurait inviolable. Aussi, en cas d'alerte, on mettait là à l'abri ce qui d'entre les richesses artistiques pouvait se cacher le plus aisément et ce qui avait le plus de valeur, à quelque titre que ce soit, esthétique, religieux ou intrinsèque. Grâce à ce sûr asile, on sauva nombre de tableaux, de sculptures, d'objets d'art, de joyaux du culte et du trésor.

On sauva, de même, maintes enluminures qui comblèrent les vides et purent attester le niveau de l'ancienne

1. Un des plus grands désastres qui désola la Pologne fut, en 1241, l'invasion des Mongols qui détruisirent Cracovie et submergèrent de vastes contrées, ne laissant derrière eux que le désert et le silence.

culture polonaise, quand ses autres manifestations, détruites ou ruinées, étaient en insuffisance ou manquaient totalement à l'appel. Le *scripta manent* du proverbe latin trouve ici une application nouvelle : pas mal de précieux manuscrits résistèrent à tous les vents et tempêtes. Ils étaient mille, ils restèrent cent, et c'est déjà une proportion appréciable.

En ce moment, en plein moyen âge, l'Europe chrétienne prêtait une grande importance à l'enluminure. La France y tenait la première place, approvisionnant de ses œuvres les autres pays, ou tout au moins fournissant leurs artistes de modèles [1].

En Pologne, les plus anciens manuscrits à enluminures datent du x^e^ et du xi^e^ siècle, — comme ce célèbre « Evangéliaire de Saint-Emmeram » [2] et ce livre « Decreta Pontificum Romanorum », presque aussi fameux. L'Evangéliaire de la cathédrale de Cracovie, postérieur à ceux-ci de trois siècles, jouit d'une grande renommée, également, auprès des fervents de l'art médiéval. Gouaché, il contient cent quatre-vingt-dix feuillets de parchemin où sont inscrits les Evangiles pour les dimanches et les fêtes, ornés de titres, de fleurons, de lettrines et d'initiales

1. Le Musée National de Cracovie possède une ravissante miniature de l'Ecole française, « L'Annonciation », avec un encadrement de fleurs de lis.

2. L'œuvre, qui se trouve maintenant à la Bibliothèque Capitulaire à Cracovie, porte les marques de l'École de Cologne ; elle fut donnée au trésor de Tynietz par Marie-Judith, sœur d'Henri IV, empereur d'Allemagne, veuve de Salomon de Hongrie et mariée en seconde noce au roi de Pologne Ladislas-Herman [1088-1092].

CHASUBLE DITE DE PIERRE KMITA
datant des premières années du XVI^e^ siècle.
(Trésor de la Cathédrale de Wawel.)
Photographie fournie par la « Société des Amis des Antiquités Cracoviennes ».

majuscules. Voici la description du grand *I* historié qui illustre une des pages du Premier Livre : Sur un fond vert tendre, le jambage de la lettre, parsemé de perles blanches, borde la feuille entière, en se bifurquant à la moitié de sa longueur en deux traits parallèles qu'enroulent les spires d'un rameau ; ce rameau automnal tacheté de bleu, de rouge et de citrin, va jusqu'au point où l'*I*, perdant sa rigidité de ligne droite, se prend à onduler en arabesque et se transforme, lui-même, en une branche vive et feuillée, pour se terminer au bas de la marge en bouquet ; dans l'incurvation principale se gîte une figure d'homme, l'apôtre saint Mathieu sans doute, habillé d'une longue tunique jonquille, roux de cheveux et auréolé de jaune qui, en train d'écrire dans un *in-folio*, tient une plume et un grattoir ; la composition s'égaie [ou se complique symboliquement, on ne sait] de deux lévriers qui courent à la poursuite d'un lièvre, et — est-ce amusette encore ? est-ce encore symbolisme qui nous échappe ? — de quelques silhouettes bien drôles : chiens, chats, singes-musiciens jouant, lisant, s'ébattant et grimaçant à qui mieux mieux.

Du même esprit et du même faire, indice de la tradition tenace qui se perpétue de génération en génération, en s'affinant seulement, — relève le « Speculum iuris Guilielmo Duranti » [1430] écrit par *André de Zarnowiec*. Dans un des chapitres de ce livre, intitulé « De criminibus et eorum cognitionibus », nous trouvons une scène de décollation, bien curieuse par le mélange du dramatique et du grotesque, et composée ainsi : un moine en

simarre bleue brandit un estramaçon au-dessus d'un délinquant de pourpre vêtu et agenouillé sur un carré de toile blanche ; plus bas, un ours ceinturé de rouge et armé d'un poignard souffle dans un cornet, et un petit singe l'accompagne sur une viole.

Cette œuvre, de même que force manuscrits de provenance polonaise ou appartenant à quelque titre au patrimoine national, se trouve [disons plutôt se trouvait au temps des tsars] à la Bibliothèque Publique de Pétrograd. Tel est aussi le cas du livre « Isidorus de Origine Rerum », illustré d'enluminures dorées, gaufrées, éclatantes comme des émaux ; des « Livres de l'Ancien et du Nouveau Testament » ; du « Livre sur l'origine des langues » avec les ruines de la Tour de Babel sur la page de garde; du livre « De Homine et partibus ejus » où sur une feuille teintée d'azur, dans les entrelacs de la lettre capitale *N*, un couple d'amants s'enlace.

D'ailleurs, Pétrograd n'est pas seul à garder les richesses artistiques de la Pologne. Par un sort funeste, il y en a presque autant au dehors qu'au dedans du pays. La Bibliothèque Municipale de Breslau, notamment, abrite plusieurs codex du XIV^e^ et du XV^e^ siècle — tous précieux et quelques-uns d'une grande beauté [1] — que jadis les moines et moniales de Pologne feuilletaient d'une main pie et dont ils adoraient les images de la Trinité, de la Vierge Marie et de moult personnes bibliques et évangéliques. Parmi les religieux, dans la paix claustrale, vénérés,

1. Tel, par exemple, ce « Psalterium nocturnum » qui provient du moutier de Trébnitz, en Silésie.

encensés d'oraisons, reposaient la grande majorité des manuscrits à enluminures.

Mais les cloîtres n'étaient pas que des habitacles favoris pour ces œuvres de piété et d'art. C'était le plus souvent en ces lieux recueillis que les scribes et les peintres en frocs calligraphiaient et illustraient les textes sacrés ou profanes. Et le renom d'aucuns d'eux fut tellement grand que, quoique artisans médiévaux et quoique cloîtrés, c'est-à-dire doublement anonymes, ils transmirent leurs noms à la postérité. Aussi, nous savons que *Hanka* [1338], que le *clerc Albert*, élève de *Marc de Slawsk*, maître de Corporation, *magister artis pictorie*, comme l'appellent les actes de Lowicz [XV^e siècle], que *Victorien bachelier ès sainte théologie* furent des enluminеurs de marque. Du temps de Casimir IV Jagellon [1447-1492] jouissait d'une jolie célébrité *Jean de Neisse*, du monastère des Chanoines Réguliers, et dans l'Ordre des Cisterciens à Mogila fut fameux, vers les années 1435-1450, *Nicolas*, peintre de miniatures et de fresques. Des communautés entières passaient pour particulièrement savantes en l'art de belle écriture et de belle enluminure : les Bernardins installés en Pologne dès la première moitié du XV^e siècle, les Dominicains de Cracovie, possesseurs d'une bibliothèque fort riche [brûlée en 1850], comptaient dans leur sein nombre de peintres et de scribes notoires.

D'entre les artistes qui vivaient dans le siècle, les plus connus sont *Georges*, auteur de la Bible écrite et illustrée pour le chanoine de Sandomir Grégoire, et *Stanislas Durink*, surnommé par ses confrères le Vieux, enlumineur

et peintre de la cour, auquel on attribue le célèbre Missel dit « Livre de prières d'Oxford » qui appartenait autrefois à Ladislas III [mort à la bataille de Varna en 1444] [1].

Qu'ils soient laïcs ou qu'ils soient religieux, de l'École de Mogila ou encore de l'École Cracovienne, les enlumineurs polonais du moyen âge, visiblement, s'apparentent par leur style aux artistes de l'École de Prague : les motifs ornementaux des uns et des autres diffèrent à peine, les types sont, et pour cause, de la même famille. On peut observer cette conformité étroite aussi bien dans l' « Antiphonaire de Tynietz [2] », qui date du XIVe siècle, que dans le « Manuscrit de Svietoslaw » [XVe siècle]. L'attraction qu'exerce, durant cent ans, la peinture miniaturiste tchèque est même si puissante que les enlumineurs cracoviens vont apprendre le métier à Prague, comme ce compagnon à la Corporation *Jean Klobak* qui y passe deux années d'études, de 1398 à 1400.

Mais, il est dit que dans toutes les manifestations de l'Art en Pologne, l'Orient se glisse et, une fois byzantin, une autre fois asiatique, apporte tantôt sa beauté figée, tantôt sa beauté bigarrée et violente. Ici, dans le domaine de l'enluminure, il est représenté par des miniatures arméniennes, fort à la mode aux confins du pays surtout, et dont six, allant du XIVe au XVIIIe siècle, se sont gardées jusqu'à aujourd'hui [3].

1. Ce missel doit son titre au lieu où il se trouve depuis longtemps.

2. Il se trouve actuellement dans les collections de la ville de Léopol.

3. Elles font partie du Musée Czartoryski à Cracovie.

Parmi les œuvres que nous venons de mentionner, il y en a, certes, de curieuses, d'intéressantes, de plaisantes et même de fort estimables; toutefois, les chefs-d'œuvre du genre, ceux dont s'enorgueillit le pays, ne s'y trouvent pas encore à cette époque. Ils viennent après ; et nous allons examiner en son temps, lorsque nous aborderons la phase suivante de l'évolution artistique en Pologne, les trois plus beaux spécimens que compte l'enluminure polonaise : le « Pontifical d'Erasme Vitelinus [Ciolek] », désigné ainsi parce qu'il fut fait pour ce prince de l'Église et dignitaire de l'État ; le « Livre de Balthazar Behm » [tous les deux, le pontifical et le livre, datant des premières années du XVI^e siècle] et le « Liber geneseos Illustris familie Schidlovicie » [1531] qui, toute proportion gardée, répond comme beauté et comme importance aux « Grandes Heures du Duc de Berry » [XV^e siècle].

CHAPITRE VII

ARTS APPLIQUÉS

Médailles et Monnaies. — Œuvres d'Orfèvrerie, d'Armurerie, de Fonderie, de Dinanderie, de Ferronnerie, de Poterie, de Tapisserie, de Hucherie, de Broderie et de Reliure.

Dans un pays de nobles et de chevaliers ostentateurs de leur force, de leur rang, de leur piété, et amoureux du faste, prêts à la munificence, — et telle était jadis et naguère la Pologne, — les artisans qui travaillaient l'or et l'argent, qui forgeaient et fourbissaient les armes, qui tissaient des tapisseries et des tentures somptueuses et brodaient précieusement les étoffes, devaient trouver bon accueil, et les arts mineurs ne pouvaient que fleurir à l'envi.

Aussi, nombreux sont à Cracovie les joailliers et les orfèvres, à partir du XIV^e^ siècle ; et au XV^e^ siècle l'orfèvrerie cracovienne, avant même son éclosion glorieuse sous les deux Sigismond, devient fort connue sur le marché mondial. Pour l'ornementation, de prime abord

elle emploie, en dehors des nobles métaux, le corail poli, le nielle et l'émail de couleur, réticulé, champlevé, cloisonné, se servant en fait de motifs floraux du lis et de la rose à six feuilles, et rappelant quelque peu par son style l'École rhénane. Dès la seconde moitié du XV^e^ siècle, la glyptique se range à côté des autres arts des *fabres auri*, et des tailleries en pierres fines, d'où sortent de remarquables camées et intailles, s'ouvrent dans la capitale [1].

A la même époque, les sceaux royaux, œuvres des ateliers cracoviens, se distinguent par le choix réfléchi de la forme, par une frappe nette et sûre, et par un agencement ingénieux, à mille combinaisons de couronnes, d'étoiles, d'aigles et de fleurs de lis. Déjà fort intéressants comme réalisations, ces grands cachets précèdent dignement les spécimens parfaits de l'art médailliste dont le siècle suivant sera riche en Pologne. La première monnaie d'or, émise pour commémorer le couronnement de Ladislas I^er^ le Bref [1306-1333], fut faite sur le modèle du *fiorino* de Florence par *Reinhardus*, Florentin de naissance, monnayeur et bourgeois cracovien de par le droit de cité. — Sous peu, Cracovie possédera un atelier égal aux meilleurs, dirigé par *Just Decius*, et qui frappera des médailles admirables de tout point, comme composition, empreinte et ciselure. Mais Decius n'est pas le seul des grands médailleurs et orfèvres à travailler dans la capitale. Il y en a d'établis sur place par dizaines, sinon par cen-

1. Telle la bague à cachet des bourgmestres de Cracovie où dans un saphir d'une belle eau sont gravées en creux les armoiries de la ville et la date.

taines, — tant autochtones qu'aubains. Ceux-ci ont à leur tête le très talentueux *Gian Jacopo Caraglia*, dessinateur et ciseleur, orfèvre et émailleur, médailleur et graveur en pierres fines ainsi qu'architecte, dont nous ne prononçons le nom qu'en passant et par anticipation ; ceux-là se nomment, pour ne citer que les plus habiles, *Grégoire Przybylo*, *Georges Zatorski*, *Georges Brenner*, *Jean Czymermann*, *Florian*, *Martin Koenig*, *Jacob*, *Martin* et *Stanislas Marcinek*, *Matthieu Stwosz* [frère de Wit], *Stanislas Piorun*, *Prewsse*, *Hannusz*. Ces bons artisans gravent, cisèlent, incrustent, historient, armorient, martèlent en creux ou en repoussé : vases sacrés, crucifix et reliquaires, bagues, chaînes et pendeloques, plats, assiettes, timbales, coupes, aiguières et gobelets où on voit souvent des figurines de saints, de rois et chevaliers, des têtes de chérubins, et où on lit des sentences morales ou des dits bouffons à l'usage du convive. Les joyaux, la vaisselle plate, les objets de culte orfévris s'empilaient dans les couvents et les églises, dans les châteaux seigneuriaux et dans les riches maisons du patriciat de ville ; mais rare était un logis bourgeois, rare une demeure de campagne qui en fussent totalement dépourvus.

La chevalerie de la Pologne cultive un luxe encore : les armes et les armures. Dès le XIV^e^ siècle, le pays a un corps de « szczytniki » [armuriers], associé au corps des orfèvres, qui non seulement fourbissent des estramaçons, dagues, cimeterres, lances, pertuisanes, forgent des cuirasses aux housards polonais, cuirasses toutes spéciales

ornées au dos d'ailes en plumes d'aigle et renforcées par devant d'une plaque de métal, en forme de hausse-col ou de pectoral, portant les images peintes de la Sainte Vierge et du Seigneur Jésus. Ce métier, ou plus exactement cet art [les deux mots n'en faisaient qu'un chez les anciens], prospère tellement en Pologne, que deux siècles après les armuriers de Mohilew, de Cracovie, de Sandomir feront concurrence aux maîtres de Milan et de Nuremberg, et que la trempe, la robustesse élégante, le damasquinage des armes blanches polonaises feront prime en Europe, pendant la Renaissance.

Un décret des jurandes de l'année 1412 groupe en une seule corporation les dinandiers, les potiers d'étain, les plombiers, les chaudronniers et les ceinturiers cracoviens. Les trois premiers fondent et les deux autres forgent et frappent, avec une pleine maîtrise, des œuvres de toutes espèces. Les cloches et les canons, coulés et délicatement ouvrés par ces artisans, n'ont rien à envier aux plus belles pièces. — Parmi les bronzeurs et les fondeurs se distinguent surtout maître *Pierre Kadner* qui, en 1408, fournit les bourdons pour Notre-Dame de Cracovie, *Henri Leydmiter* [1412] et les deux *Friedental* [Jean et Pierre, 1420 et 1438].

La ferronnerie, la clouterie et la serrurerie sont au niveau des autres arts mineurs. La cathédrale de Wawel conserve une œuvre très estimable des vieux ferronniers polonais, datant de 1364. C'est la porte du grand portail, garnie de bandes en fer battu croisées diagonalement, fixées par des rosaces et formant losanges ; chaque

losange enferme sous une couronne royale un *K* majuscule, chiffre du roi Casimir le Grand [en polonais Kazimierz].

Des fouilles pratiquées près de Cracovie mirent au jour [en sus de glaives de bronze, fibules, divers brimborions et parures] des vases d'argile fort curieux, remontant aux temps préhistoriques des premières colonies vistuliennes. Mais ceux-ci, étant de valeur archéologique plutôt qu'artistique, nous ne les mentionnons qu'incidemment. Les vestiges les plus anciens de la céramique polonaise entrant dans le domaine de l'art consistent en des triangulaires carreaux à poêle, glacés, teintés et historiés, qui, vieux de sept cents ans, proviennent des ateliers de Zwinogrod et de Halicz [1]. Naïfs, rustiques, simplistes, poussant jusqu'au schème la synthèse du dessin et jusqu'à l'éclaboussure la tache colorée, ils n'en sont pas pour cela moins intéressants. Toutefois, c'est au XV^e^ siècle, à Walk, à Oswiencim, à Jedlna qu'on les fait les plus beaux, ces petits pavés en faïence, *ex terra sigillata*. Le potier leur donne alors, en harmonie avec tout le reste, des formes en arc brisé, les sculpte en relief, les vernisse d'un émail multicolore et, usant de l'héliotrope comme couleur dominante, peint dessus des figures de saints dans des niches gothiques, des armoiries encadrées de lis angevins ou de tresses romanes, des animaux réels ou fantastiques et même des scènes entières,

1. Les poêles en Pologne avaient et ont jusqu'ici la forme et la dimension de grandes armoires, et sont faits en travail de potier.

comme par exemple sur ce carreau à poêle [conservé aux Archives Municipales de Cracovie] où toute une chasse se déroule : gens, chevaux, chiens et bêtes traquées. Parfois, ces plaques de céramique servaient à d'autres fins et tapissaient les petites chapelles et les calvaires qui, dressés en l'honneur du Sauveur et de la Vierge, gardent en Pologne les carrefours.

Si l'on mettait tant de recherche dans la construction et dans le revêtement des poêles, c'était que ceux-ci, avec quelques objets de hucherie[1] et quelques tapisseries ravivant les murs, composaient, au moyen âge, l'unique ameublement des intérieurs polonais[2]. Ces habitations seraient même d'aspect pauvre et nu, sans les tapis qui y donnaient la note somptueuse, l'air d'aristocratiques résidences. Ainsi, les salles du château royal, au temps de Casimir le Grand [1333-1370], avaient pour principale décoration de magnifiques tentures brochées de fils d'or, de perles et de pierreries où alternativement se détachaient en relief des aigles unicéphales et les armes du roi.

Au XIV^e^ siècle, la Pologne s'approvisionnait de tentures et de tapis persans et turcs, auxquels succédèrent après

1. De la hucherie médiévale polonaise, rien que deux choses se sont conservées : un berceau minuscule orné d'un décor polychrome de feuilles de trèfle, joujou sacré qui faisait jadis partie d'une crèche et que garde aujourd'hui le couvent Saint-André à Cracovie ; et un superbe chandelier en bois, tourné et sculpté à Soncz et qui se trouve actuellement au Musée National à Cracovie.

2. Le coin près du poêle était une place d'honneur où se tenaient les maîtres de la maison, et où étaient reçus les hôtes de marque.

dans la faveur publique les *arrazzi* et les lices tissées d'or et d'argent, originaires des Flandres, de la France et de l'Italie. Plus tard, dans les manufactures nationales, les hauteliciers polonais vont faire de belles pièces aux couleurs éclatantes, à dessin tout d'abord géométrique, où la splendeur orientale se mariera au goût plus sobre de l'Occident, pour tisser, quelque temps après, des verdures et des tapisseries à personnages.

Un petit art encore, art dispendieux, « luxe ecclésiastique », dirais-je, fut l'objet d'un véritable engouement dans la Pologne de jadis. Le clergé grassement prébendé, investi de hautes charges et faisant figure dans le Royaume, pare ses vêtements sacerdotaux d'une très grande richesse : mitres, dalmatiques, palliums et chasubles, étoles, pluviales, manipules, albes et rochets ainsi que nappes de cancel, amicts, corporals et tout linge bénit sont brodés, surbrodés, pavés de gemmes partout où cela se peut ; et même, pour déployer plus de pompe, les gens d'église mettent en usage au XV^e^ siècle de couvrir de tissus somptueux les trônes et les stalles. Comme les plus anciennes, on indique cinq œuvres de cette espèce : la mitre de saint Stanislas [XIII^e^ siècle] ; la chasuble de soie rouge, brodée d'aigles d'or et enrichie d'applications en relief, dont une représente la Sainte Vierge et deux autres, les portraits des donateurs [1] ; l'étole en velours nacarat, avec douze apôtres et un

1. Cette chasuble fut offerte à la cathédrale de Wawel [où elle se trouve encore de nos jours] par le prince de Breslau, Henri III et par sa femme Judith.

couple d'anges, au plumetis[1] ; le pallium[2], sur lequel en carrés successifs se déroulent les scènes de l'oblation du pain et du vin, incrusté de perles d'Ormuz ; et la mitre de l'évêque Strzepinski [la première moitié du xv^e siècle] en satin pourpre de Venise, agrémentée d'ornements gothiques en fine broderie [actuellement en possession du trésor de la cathédrale de Wawel]. — Le seul nom qui nous soit parvenu de ces artistes brodeurs, fort nombreux à l'époque, patients comme des moines, coloristes de goût et dessinateurs habiles, est celui du célèbre imprimeur cracovien *Sviatopelk Eiol* (1483-1490) ; mais quels furent ses ouvrages, — on l'ignore, de même que l'on ne sait pas de qui viennent les travaux cités ci-dessus.

La reliure polonaise des temps médiévaux, solide, sobre et sévère, ne cède pas au mérite des autres produits artistiques. Sur deux fortes tranches de cuir, l'artiste gauffre tantôt des manières de triforiums qui encadrent la Vierge trônant, tantôt des niches appuyées sur des consoles où se casent, raides sur les pieds, les saints du calendrier catholique ; tandis que le reste de la surface se décore de fleurs, de branchettes et d'armoiries. Des ferrures d'acier ou de cuivre, découpées à jour en aigles unicéphales, en bêtes fabuleuses, en signes du zodiaque, en meubles héraldiques, et embellies de ciselures, avivées très souvent d'émail, ferment le volume, ajoutant encore à son aspect monumental, à son caractère de durabilité

1. Musée National de Cracovie.

2. Don de la reine Hedvige, petite-fille de Casimir le Grand, à la cathédrale de Wawel.

sempiternelle. Telle est la physionomie des reliures du XII^e^, du XIII^e^ et du XIV^e^ siècle ; à la fin du XV^e^, l'art du relieur fait appel à l'art de l'orfèvre et, imitant le repoussage sur cuivre, bosselle les plaques de personnages en bas-reliefs, de blasons, de formes architecturales. Mais qu'elle soit de matière précieuse ou modeste, de composition simple ou bien compliquée et d'ornementation plus ou moins en saillie, — la reliure médiévale polonaise reste en parfaite harmonie avec ce qu'elle enferme et ce qui l'environne, ainsi qu'il convient à une époque où le style domine sur tous les gestes de la vie et sur toutes les manifestations de la pensée. Blocs de cathédrales, images de pierre, apparences peintes ou gravées, vêtements et objets usuels... formes, croyances et idées, — tout subit la même loi, tout se tient et tout s'apparente alors.

***

En résumé, l'Art du moyen âge a eu en Pologne, comme initiation — l'œuvre des Cisterciens, des Prémontrés, des Franciscains et des Bénédictins, et comme résultat — un mode architectonique original, dénommé « le gothique vistulien », une École de peinture marquante, celle de la Corporation cracovienne, et un très grand maître sculpteur, en la personne de Wit Stwosz.

De plus, l'esprit médiéval, son sens mystique, son *anagogie*, sa poésie avec un arrière-plan embrumé des mystères de la Passion et de la Rédemption, sa plastique

où sous les espèces des lignes et des couleurs apparaît miraculeusement l'irréel, correspondant au mieux avec le génie de la race, aura toujours, dans les formations ultérieures, des échos, des revivications, des revenez-y, et se gravera à fond sur tout ce qui, en fait de beauté, se créera dorénavant en Pologne.

BIBLIOGRAPHIE

En polonais.

Stanislas Tomkowicz. — *Cracovie et sa culture.*
Félix Kopera. — *L'Histoire de l'Architecture.*
Joseph Muczkowski. — *L'Histoire de la Sculpture.*
Léonard Lepszy. — *L'Histoire de la Peinture.*
Ladislas Luszczkiewicz. — *La Peinture de la Corporation Cracovienne.*
Matthias Bersohn. — *Les Enluminures Polonaises.*
A. Przezdziecki et E. Rastawiecki. — *Les Spécimens de l'Art Médiéval.*
Casimir Moklowski. — *L'Art rustique en Pologne.*
Ladislas Luszczkiewicz. — *Sur les Sujets du triptyque de Notre-Dame.*
Ladislas Luszczkiewicz. — *Les vieux cimetières de Cracovie.*
Sokolowski. — *L'Histoire de la Sculpture polonaise au XV^e^ et au XVI^e^ siècle.*
Grabowski. — *Les Antiquités Cracoviennes.*
T. Wojciechowski. — *La Cathédrale de Wawel.*
Félix Kopera. — *Wit Stwosz à Cracovie.*

En allemand.

Essenwein. — *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau.*
Daun. — *Veit Stoss.* Leipzig, 1903.
R. Vischer. — *Studien zur deutschen Kunstgeschichte.* Stuttgart, 1886.

ZEISSBERG. — *Kleinere Geschichtsquellen Polens im Mittelalter.* 1877.

LÉONARD LEPSZY. — *Stanislaus Stoss, Goldschmied und Bildhauer im Krakau und Nuerenberg.* [*Zeitschrifft für bildende Kunst*]. Leipzig, 1889.

En français.

GASTON LAFAL et LADISLAS STRZEMBOSZ. — *L'Architecture Polonaise.* 1914. Journal *l'Architecture.*

FOURNIER. — *Les Florentins à Lyon. Les Florentins en Pologne.* Lyon, 1893.

TABLE DES PLANCHES

PLANCHE I. — La cathédrale de Wawel 1
PLANCHE II. — Notre-Dame de Cracovie. 4
PLANCHE III. — La nef de Notre-Dame de Cracovie 12
PLANCHE IV. — La grand'place " Rynek " avec le beffroi 16
PLANCHE V. — L'église Saint-André à Cracovie. . 20
PLANCHE VI. — La Madone de Kruzlowa. La Madone de l'église Saint-Nicolas de Cracovie 28
PLANCHE VII. — Le tombeau de Casimir le Grand à la cathédrale de Wawel 32
PLANCHE VIII. — Le tombeau de Casimir Jagellon. 48
PLANCHE IX. — Le triptyque de Wit Stwosz fermé. 52
PLANCHE X. — La mort de la Vierge 60
PLANCHE XI. — Jésus-Christ sur la Croix. 64
PLANCHE XII. — La Madone de Grybow 80
PLANCHE XIII. — La Madone de Tuchow 84
PLANCHE XIV. — Sceaux des XIV^e^ et XV^e^ siècles . . 92
PLANCHE XV. — Ferrements de la porte principale de la cathédrale à Wawel. 96
PLANCHE XVI. — Chasuble dite de Pierre Kmita . . 112

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

La Pologne a-t-elle son Art ? 1

LE ROMAN

CHAPITRE I

Les origines du Roman polonais et ses aspects. 21

L'OGIVAL

CHAPITRE II

ARCHITECTURE

Architecture monastique et militaire.

Édifices, châteaux et maisons 37

CHAPITRE III

SCULPTURE

Rondes-Bosses. Hauts et bas-reliefs. 47

CHAPITRE IV

Les Tombeaux 59

CHAPITRE V

Wit Stwosz. Son œuvre et son école 63

CHAPITRE VI

Peintures. — Enluminures. — Vitraux. 92

CHAPITRE VII

Arts appliqués 118

Bibliographie 129

Table des planches 131

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY. 418

MON STIC MANUSCRIPT MICROFILM LIBRARY
Saint John's University
Collegeville, Minnesota 56321